المنظمة العربية للترجمة

فيليب دايفيس

القراءة والقارئ

صور في البلاغة الأدبية

04-06-2017

ترجمة
زينة الطفيلي

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

القراءة والقارئ
صور في البلاغة الأدبية

مكتبة
الفكر الجديد

لجنة الآداب والفنون

زهيدة درويش (منسقة)
جورج دورليان
هاشم الأيوبي
بولس وهبه
هيثم قطب

مكتبة
الفكر الجديد

المنظمة العربية للترجمة

فيليب دايفيس

القراءة والقارئ

صور في البلاغة الأدبية

ترجمة

زينة الطفيلي

مراجعة

هيثم غالب الناهي

مكتبة الفكر الجديد

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
دايفيس، فيليب
القراءة والقارئ: صور في البلاغة الأدبية/ فيليب دايفيس؛ ترجمة زينة الطفيلي؛ مراجعة هيثم غالب الناهي.
288 ص. - (آداب وفنون)
بيبليوغرافيا: 283-284
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-614-434-086-8
1. البلاغة. 2. اللغة. أ. العنوان. ب. الطفيلي، زينة (مترجم). ج. الناهي، هيثم غالب (مراجع). د. السلسلة.
306.47

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات تتبناها المنظمة العربية للترجمة»

Davis, philip
Reading and the Reader: The Literary Agenda
© philip Davis 2013.

©جميع حقوق الترجمة العربية والنشر محفوظة حصراً لـ:

المنظمة العربية للترجمة

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996-113
الحمراء - بيروت 2090 1103- لبنان
هاتف: 753031 - 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - Web Site: http://www.aot.org.lb

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113
الحمراء - بيروت 2407 2034 - لبنان
تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» - بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، نيسان (أبريل) 2016
يمكنكم شراء هذا الكتاب عبر الموقع الالكتروني: www.caus.org.lb

مكتبة الفكر الجديد

المحتويات

مقدّمة المترجم 7

مقدمة السّلسلة 13

تمهيد 17

الفصل الأول: لا مسميّات بل أماكن 23

الفصل الثاني: حسٌّ يعي الكينونة 111

الفصل الثالث: الأرضيّة القابضة والعالم 207

الثبت التعريفي 271

ثبت مصطلحات 281

المراجع 283

الفهرس 285

مكتبة الفكر الجديد

مقدّمة المترجم

ليست الكتابة محض تواصل خارجيّ ماديّ، بل سبيل لبسط دروب ذهنيّة، يمنح الكتّاب عبر سطر واحد فسحة تنطوي على قدرة مهولة ذات أثر عجيب الفكر الإنسانيّ، عبر صياغة مبتكرة لأفكار قابعة في لا وعي الكاتب ولا شعوره. وبينما يضع الكاتب قرّاءه في المواضع التي تنبع منها الأفكار أصلاً، أكثر ممّا يضع الأفكار بذاتها في متناوله، ومن هنا يشرع القارئ في التّدبّر والتّأمّل في أرجاء أرضيّة قابضة تكتنف في أطنابها مشاعر أوّليّة وأفكار أصيلة فجّة تلهث خلف مفردات تؤدّي حقّ معناها، وصياغة ملائمة تصون ما فيها من وهج وتُبقي ما يحيط بها من هالة وتردّد ما يكمن خلفها من رنين. آنئذ تغدو الأفكار موضع تبصّر من جديد، تحسبها تبزغ للمرّة الأولى. إنّما الأدب، بما يوفرّه من فسحة ذات دلالة تقبض على ما هو مبدئيّ وأصيل وبما يقدّمه علم النّحو (Syntax) من تركيب جمل مدروس، مميطاً للّثام عن المنبع الذي عنه تمخّضت الأفكار بادئ ذي بدء، وعن ماهيّة ما هي به منوطة ومحاطة، عبر ابتداع مضمون محسوس ومقام مستتر. ويولّد ذاك المكان طاقات جديدة وسبل إبداع، فينغمس في سيرورة لغة ليكون سبيلاً موديا إلى نهاية اسمها تواصل.

مكتبة الفكر الجديد

يمنح الأدب الكلمات بيد أنّك تستشعر معناها وتتلمّس الذّهن الذي انبجست عنه. وعبر الأدب والقراء الأدبيّة، يجعل الإنسان اللغة تتعدّى حدود التّسميات لتمسي وسيلة استكشافيّة لما وراء إحساسه، إذ في الأدب لغة ضمن لغة، تستتر فيها معان مضمرة خلف ستار الكلمات المخطوطة على الورقة، فتضفي على التّسميات الصّلدة الشّائعة مدلولات ذاتيّة.

ثمّة بين كلمات الأدب وجمله ومقاطعه، نثراً كان أو شعراً، هوّة مهول عمقها، يغور فيها المعنى فتشكّل له مخزناً مكتنزاً بصمت. فإذا ما أراد كاتب التّعبير عن رأي يطرأ على باله، جال ذهنه في هاتيك الفسحة الشّاسعة، منقّباً عن المفردة الملائمة، مشيراً إلى ما يريد قوله عبر تركيبة جمل مدروسة ومعبّأة ومضغوطة بالمعاني. وهنا، لترتيب الجمل أثر بالغ، وعليه يترتّب فارق كبير. ويوازي ذلك لحن يضفيه الشّاعر على أواخر أبياته، عبر دقّة استخدام الأفعال والقوافي. فالأرضيّة القابضة فسحة مستودع خفيّ فيه تختزن الأفكار ومنه تُستنبط إثر أحداث محرّضة.

عظيم هو الشّبه بين الأدب والتّصوير الدّماغيّ، إذ يكشف ما يجري في الدّماغ إبّان التّفكير. ويضيف الأدب مستوى وعي جديد، لكأنّه يوجِد ذاتاً ثانية. فيثير فعل الكتابة، وما يعقبه من فعل قراءة، البحث عن حقيقة ذواتنا وماهيّتنا. إذ تعيد القراءة إلى المرء أشلاء تجربته الخاصّة المنسيّة، فتمسي الكتب ذاكرة ثانية مضافة، وترحالاً عبر الزّمن في اقتفاء لأثر المعنى. فيشعر القارئ وكأنّه يقرأ ذاته، وبل وقد يستفيد من تجارب سواه المسطّرة أمامه على الورقة، إذ تحمله ذهاباً وإياباً في مسارات حيوات ويمتطي صهوة التّنقلات والالتفافات.

مكتبة الفكر الجديد

إنّما الأدب وقراءة الأدب إذاً وسيلة تعيد ربطنا بذواتنا وبإنسانيّتنا، وتشيّد لنا ربّما صرحاً نحلّ فيه أزمات عصفت بنا وأضحينا أسرى أصفادها، يوم قتلنا أرواحنا إذ قطعنا عنها قوتها وزادها يوم أعرضنا عن الأدب وقراءته.

فيليب دايفيس: أديب، وكاتب سير ذاتيّة، وأستاذ الأدب الإنجليزيّ في جامعة ليفربول (University of Liverpool)، ورئيس تحرير مجلّة *The Reader*، ومدير مركز البحوث في القراءة، والمعلومات والنّظم الألسنيّة (The Center of Research in Reading, Informatin and Linguistic Systems) (CRILS) في جامعة ليفربول، وهو مركز يُشرف عليه باحثون في الأدب من كليّة الأدب الإنجليزيّ، إلّا أنّ مقرّها في معهد علم النّفس والصّحة والمجتمع، ما يتيح لعلماء النّفس والأطبّاء والخبراء الأدبيّين التّعاون معاً توخّياً لفهم حقيقة ما للقراءة من أثر على صحّة المجتمعات العالميّة ورغدها.

فيليب دايفيس مدافع شرس عن قيمة القراءة الأدبيّة الرّزينة. نشر أعمالاً على نطاق واسع عن شيكسبير، وصموئيل جونسون، وبرنارد مالامود، والأدباء الفكتوريّين وعن القراءة نفسها.

مكتبة الفكر الجديد

إلى أحفادي، ليو وتشيستر

مكتبة
الفكر الجديد

مقدمّة السّلسلة

«الأزمة في، التّهديد بـ مأزق الإنسانيّات»: أدخل هذه العبارات إلى محرّك البحث غوغل (Google)، وسيعاجلك بثلاثة وعشرين مليون جواب، في نحيب مهول لنصف قرن من الضّنك والبغي والخوف والسّوداويّة. وكذلك، لنسلّم بكل شجن وشكوى ونبرم على حدة في فهرس البلوى ذاك المعلّل أتمّ تعليل ـــــــــــــ غياب الدّعم العامّ للفنون، خفض التّمويل الحكوميّ للإنسانيّات، الاستبدال الوشيك للثّقافة الأدبيّة والشّفهيّة بوسائل إعلام بصريّة/ افتراضيّة/ رقميّة... ورغم ذلك، وعلى فرض صحّة كلّ ما سلف، وتحديداً لكونه قد يصحّ، لا تبرح مشكلة التّجاوب بحدّ ذاتها قائمة. ففي أغلب الأحيان، ثمّة ملاذ إلى التأوّه المجلجل للشّفقة لاستقامة مغبونة أو انكفاء انهزاميّ نحو الاحترافيّة.

يشكّل جدول الأعمال الأدبية (The Literary Agenda) سلسلة دراسات جدليّة قصيرة أحاديّة الموضوع، تؤمن بوجود معالجة عظيمة تحتاج أن تُقال بشأن حالة التّعليم الأدبيّ في المدارس والجامعات، وبصورة مبدئيّة بشأن ما للأدب والقراءة من أهميّة في العالم الأرحب.

مكتبة الفكر الجديد

فلطالما شكّلت فئة "الأدبي" (The Literary) مسألة مثيرة للنّزاع. إلّا أنّ ما هو جليّ يكمن في المبلغ المتزايد لإهماله أو عدم الإقرار به كأسلوب للتّفكير أو مضمار للفكر. تراه متحدّى من الداخل، على سبيل المثال، عبر الاحتجاجات المتزاحمة بين فينة وأخرى للتّاريخ الثّقافيّ أو التّفسير المنوط بالسّياق أو الدّراسات الإعلاميّة. وكذلك تراه متقلقلاً تحت وطأة ضغوط أعظم من الخارج: عبر مقتضيات اقتصاديّة وما قد يتبعها من مواقف اجتماعيّة صارمة؛ وعبر تغيّر تكنولوجيّ قد يخلّف وراءه الأشكال التّقليديّة للتّواصل الإنسانيّ الرّزين التي تظهر بهيئة بالية بحتة. ولهذه المسوّغات بالذّات، آن الآوان الصّائب للتّجديد وللشّروع في عمل منشَّط لما للقراءة الأدبيّة من معنى وقيمة من أجل المستقبل.

وما الوقت قطعاً بمناسب للانغلاق بين جدران مؤسّساتيّة. إذ الأدب كائن في المجتمع وعبره لكلّ المقاومة الأكاديميّة ضدّ الذّرائعيّة(*) (Instrumentalism) وضدّ الإجراءات الحكوميّة بشأن التّأثير العام والمنفعة التّطبيقيّة. فما "الأدبيّ" بصافٍ أو متخصّص أو مكتفٍ ذاتيّاً؛ ولا

(*) مذهب مثالي ذاتي للفيلسوف الأميركي جون ديوي (John Dewey) وأتباعه. ملخّصه أنّ المعرفة أداة حيويّة للعمل ووسيلة للتّجربة، إذ تعكس العالم الموضوعيّ، كما يُعتبر الصّدق شيئاً مبرّراً يضمن نجاحاً في وقت معيّن. وتكمن المميّزات بين الذّات والموضوع وبين الأفكار والوقائع وبين النّفسيّ والماديّ. وهي مجرد اختلافات في إطار «الخبرة" أو هي جوانب «حدث" ما أو هي عناصر "موقف" مّا. واستخدمت مثل هذه المصطلحات الغامضة، وكذلك الإشارات إلى الطّبيعة الاجتماعية للخبرة، لإخفاء مثاليّة هذه الفلسفة. فتشكّل المفاهيم والقوانين العلميّة والنّظريّات مجرّد أدوات أو وسائل أو مفاتيح إلى الموقف، أي «خطط عمل"، ومن هنا جاء اسم هذا الشكل من المثالية. لا يعترف هذا المذهب بحقيقة الطّبقات الاجتماعيّة، ويلجأ إلى تجريدات ميتافيزيقيّة (Metaphysics) عن المجتمع والفرد والدّولة. ويعتقد المذهب بأنّ التّقدم لا يتضمّن بلوغ أهداف معينة بل عمليّة الحركة نفسها (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

هو حكر على على الممارسين في الكتابة أو الأكاديميّين في الدّراسة. بل هو يكمن على اتّساع العالم الذي يشكّل جوهر موضوعه: يقوم على ما يتلقّاه غير الكتّاب من الكتابات بفعاليّة وقتما يبدؤون، مثلاً، برؤية العالم رؤية خياليّة كنتيجة لقراءة روايات ويأخذون بالتّفكير في الشّخصيّة الإنسانيّة باكتراث أكبر. ينجم ذلك عن جعل الأدب لجزء وافٍ من الحياة الإنسانيّة في متناول الجميع، والتي ما كانت بدونه لتجد لها إلى الوجود في الفكر سبيلاً أو ليُعترف بها كمعرفة. وإنّه لمن الصّحيح في مكان تقديم الانخراط في الأدب، بعيداً جدّاً عن كونه قصوراً جماليّاً، مساهمة جبّارة في حياة الفكر الإنسانيّ، لذا تلزم مناقشة هذا الرّأي على مستوى عام دون الاستسلام لبلاغة جوفاء أو الخضوع لنظرة عالميّة مختزِلة. وعليه، ينصبّ جهد هذه السّلسلة على التّموضع بين الأدب والعالم. وما من "جدول أعمال"ـ ها هنا ما خلا الالتزام ذي الحدّين باشغال هذا المكان وتشييد حقيقته، دون مزيد من التّحتيم مثل ما ينبغي التّفكير به لاحقاً أو إنجازه فيه.

لا يمكن تعليل ما هو على المحك ببساطة ببعض المبررات الدفاعية أو الاعتذارية المجردة. بل الحالة تختصّ بعدم الاقتصار على إخضاع مردّ أهميّة الأدب في العالم للجدال المفهوميّ واختبارها بقوّة عبر الأفكار، إذ ينبغي منحه وجوداً وتأديته وجلبه إلى الحياة بالوسيلة عينها التي يجلبه بها الأدب بذاته. لذا تشتمل هذه السّلسلة على الكتّاب أنفسهم، والرّوائيّين والشّعراء منهم، بغية محاولة رأب الهوّة بين تفكير الفنّانين وتفكير أولئك القارئين لهم والدّارسين. ولهذا السّبب تتضمّن أيضاً أصناف مفكّرين أخر ـــــــــــ الفيلسوف وعالم اللّاهوت وأخصّائي علم النّفس وعالم الأعصاب ـــــــــــ يمحّصون دور

مكتبة الفكر الجديد

الأدب في عملهم في الحياة وفكرها، ووقع هذا العمل بدوره على التّفكير الأدبيّ. تتبنّى هذه السّلسلة أصواتاً شخصيّة وتشجّعها في تنوّع غير متوقّع لمقاربةٍ فرديّة وتعبير فرديّ، متحدّثاً أنّى أتيح له متخطّياً الدّول والميادين والأمزجة. تروم هذه السّلسلة أمراً ينوف على الاستصواب العقلانيّ: بل الحسّ الأدبيّ بِما يعنيه الإحساس بالفكر، وتجسيد رأي في إنسان، وجلبه إلى الكينونة في سرد أو بمعونة تبصّر مغامر. وإذا استند الفنّانون إلى خاصّة أعمالهم، وإذا عاد مفكّرون آخرون إلى آراء دمغت أكثر حياتهم العمليّة، فما ذلك لبطر فيهم أو إخفاق في ابتكاريّتهم. إنّما ذلك ما تستجديه السّلسلة منهم: الجهر بما إيّاه يعرفون وبه يكترثون، بأيّما لغة هي أنجع في خدمة أكثر تفكيرهم رزانة، بمعزل عن ضرورة محاولة تغطيّة كلّ مسألة أو التّصدّي لكلّ اعتراض في كلّ مجلّد.

فيليب دايفيس

مكتبة الفكر الجديد

تمهيد

في كلمات المحلّل النّفسيّ ويلفرد بيون(*) (Wilfred R. Bion):

إن تعذّر على امرئ "التّفكير" بأفكاره، فيدلّ ذلك على حيازته لأفكار لكن افتقاره لجهاز "تفكير" يخوّله استعمال أفكاره، لاحتسابها إذا جاز التّعبير، تقصر الشّخصيّة بالتّالي عن التّعلّم من التّجربة. ذاك إخفاق جسيم. فللإخفاق في المطعم والمشرب والتّنفّس تبعات كارثيّة على الحياة بحدّ ذاتها. ويفضي الإخفاق في استخدام التّجربة الوجدانيّة إلى كارثة متناظرة في تطوّر الشّخصيّة[1].

يُعنى هذا الكتاب بإظهار أنّى يساعد الأدب قرّاءه على التّفكير بهكذا أفكار، أفكار ربّما ما كانت لتتاح لهم شخصيّاً خلاف هذه الوسيلة أو ربّما تمضي غير مدركة ولا مقدّرة حقّ قدرها في العالم الخارجي.

(*) ويلفرد بيون (1897-1979): محلّل نفسي بريطاني ذو أثر. أصبح رئيساً لجمعية التحليل النفسي البريطاني بين سنوات 1962 و1965. وقد قُرن بيون بجاك لاكان كونهما «محلّلين غريبين ملهمين... إذ لا يطالبان مرضاهما بالتّحسن بل بتقفّي أثر الحقيقة». تميّزت أفكار بيون بغاية فريداتها، لدرجة أنه بقي أكبر من الحياة في عين كلّ من قابله تقريباً. وقد اعتبره نيفيل سايمينغتون أعظم مفكري التّحليل النّفسي بعد فرويد (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

وابتغاء إنجاز ذلك، لا يسعني الحديث حصراً حول القراءة أو وصفها وصفاً مجرّداً، إذ ليس ذاك بالتّحديد ما ينبغي لي الزّعم كونه أسلوب تفكيرٍ أدبيّ. بالأحرى، فعل القراءة هو أمر يتحتّم إنجازه في لبّ أمثولات نوعيّة بانتباه منغمس. فما الأمثولات المتبادلة الممنوحة للقارئ في متون صفحات هذا الكتاب، لرواية قصّتها واستنباط برهانها، جدليّة عن عمد ولا هي إجماليّة بفرط تروٍ، بل، لا محالة، خيارات شخصيّة مجموعة بلا مخطّط في مسار حياة ومحرّضة بمناسبات راهنة. وهذا بحدّ ذاته أحد مواضيع الكتاب: أنّى يعثر البشر لذواتهم، في خضمّ قراءتهم، على أماكن نوعيّة عميقة للتّأمّل.

يتسخلص إيريس موردوش(*) (Iris Murdoch) متفكّراً باللائحة العظيمة في الرّسالة إلى أهل فيلبي(**) (Philipians) ـــــــــــــ مهما اعتُبرت الأشياء نزيهة، ومستقيمة، ونقيّة، ومحبّبة، وذات سمعة طيّبة، فكّر في هذه الأمور ـــــــــــــ "يحوز كلّ فرد مجموعة من هكذا أشياء"[2]. ولا بدّ لتلك المجموعة الشّخصيّة أو المكتبة الذّهنيّة (Mental Library) من نزل هنا لِما في الحياة من أشياء مثل الألم والزّلل والغواية والعسر. وباقتضاب، أدرج فكر نجم من عمل سبق لي إنجازه عن وليام

(*) إيريس موردوش (1919-1999): كاتب وفيلسوف إيرلنديّ المولد بريطاني الأصل. اشتهر برواياته عن الخير والشّر، والعلاقات الجنسيّة والأخلاق وقوة اللاوعي (المترجمة).

(**) الرّسالة إلى أهل فيلبي: إحدى رسائل العهد الجديد المنسوبة إلى بولس الرّسول الذي كتبها أثناء وجوده في السجن في روما بين 61 م و62 م، أي تزامناً مع الرّسالة إلى الكولوسيّين والرّسالة إلى فليمون والرّسالة إلى أهل أفسس. وجّهت الرّسالة إلى كنيسة مؤمني فيلبي بما فيهم الأساقفة والخدّام (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

شيكسبير(*) (William Shakspere)، وكتّاب العصر الفيكتوريّ(**)، وصموئيل جونسون(***) (Samuel Johnson)، وبرنارد مالامود(****) (Bernard Malamud)، ونواحٍ شتّى من تجربة القراءة، في مسعى وراء استعراض شامل لحياة قارئة.

إلّا أنّ ثمّة حتماً في منظور من كتّاب آخرين وكتب أخرى ذات

(*) وليام شيكسبير (1564-1616): شاعر يصنّف أعظم كاتب في اللغة الإنجليزيّة وكاتب مسرحيّ إنجليزيّ بارز. يُسمّى دائماً «شاعر الوطنيّة» و«شاعر الفنّ الملحميّ». أعماله متداولة وهي تتكوّن من ثمانٍ وثلاثين مسرحيّة ومئة وثمانٍ وخمسين سونيتة (Sonnets): (قصائد من 14 بيتاً) واثنتين من القصص الشّعريّة وبعض القصائد الشّعريّة. تُرجمت مسرحيّاته وأعماله إلى كلّ اللغات الحيّة وتم تأديتها أكثر بكثير من مؤلّفات أيّ كاتب مسرحيّ آخر (المترجمة).

(**) الحقبة الفيكتوريّة: حقبة تاريخيّة نشطة ليس في إنجلترا فقط بل في أوربا ما بعد عصر النّهضة. بلغت فيها الثّورة الصّناعيّة في بريطانيا قمّتها ثمّ امتدّت إلى أوروبا ثمّ أميركا، وكان أوجها في الإمبراطوريّة البريطانيّة. كما تشير إلى فترة حكم الملكة فيكتوريا (1837–1901) وهو أطول حكم في التّاريخ البريطانيّ. تناول كتّاب العصر الفيكتوريّ التّباين بين غنى الطّبقتين المتوسّطة والعليا وحالة الطّبقة الفقيرة المُزرية؛ كما شرعوا في تحليل ضعف الإيمان بالقيم التّقليدية في أواخر القرن التّاسع عشر الميلادي. من أشهر الرّوائيّين الفيكتوريّين المتقدمين والأواخر: شارلز ديكنز، جورج إيليوت، جورج مرديث، توماس هاردي، وسواهم (المترجمة).

(***) صموئيل جونسون (1709-1784): معروف غالباً باسم الدكتور جونسون، وهو كاتب إنجليزي وشاعر، وفيلسوف مهتم بالفضائل وناقد أدبي وكاتب سير ذاتية ومحرر ومعجمي. أنجز قاموساً للّغة الإنجليزيّة بين سنتي 1746 و1755، وفيه عرّف المعجمي (Lexicographe) بأنّه «كاتب للقواميس، كادح لا يؤذي أحداً». وصف أنه «رجل الحرف الأكثر تميزاً في تاريخ اللغة الإنجليزية». وكانت حياته محور أحد الأعمال الأدبية الأكثر شهرة في فن السيرة الذاتية: حياة صموئيل جونسون لجيمس بوزويل (المترجمة).

(****) برنارد مالامود (1914-1986): روائيّ وكاتب قصص قصيرة ومن بين أبرز الكتّاب الأميركيّين - اليهود في القرن العشرين. حُوّلت روايته *The Natural* إلى فيلم سنة 1984 بطولة روبرت ريدفورد (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

أهميّة، وما تحويه من أماكن توكيد مختلفة. ثمّة بالحقّ تنوّع عريض من الأدب (الآداب) وعدد من وجهات النّظر المتباينة حول ماهيّة الأدب: أمّا الأدب خاصّتي فهو وجهة نظر شخصيّة، كما يليق بسلسلة تروم توفير منفسح من هذا النّوع. إذ يقول جون هنري نيومان(*) (John Henry Newman): «ما أنا بقادر على التّفكير في كينونتي أو التّبصّر بها أو الحكم عليها، دون الشّروع من أقصى نقطة أصبو إلى استخلاصها». بيد أنّه يستطرد: «إن أنا لم أستعمل ذاتي، فما لي ذات أخرى لأستعملها»[3].

في ما يلي، يدور الفصل الأوّل حول أنّى للأدب منح قرّائه ما أسمّيه «الأرضيّة القابضة» (Holdiny Ground) للتّفكير في تجربتهم، وما لها من سمات. ويمضي الفصل الثّاني قدماً في تجربة ما يعنيه النّهوض بفعل قراءة في صميم ذلك الميدان، بكلّ ما يوفّره من احتمال إنسانيّ إضافيّ عبر قالب من التّفكير غير مسبق الإعداد بل منطرح ضمن الحياة بين أوائل الأمور وأواخرها. ويتساءل الفصل الثّالث عن العلاقة بين الأرضيّة القابضة الأدبيّة والعالم بذاته، في التّقفّي الاستكشافيّ لأثر المعنى. يبدأ كلّ فصل بمقدّمة ويقسم إلى أقسام (ثلاثة في الفصلين الأوليّين واثنان في الفصل الأخير)، وكلّ قسم يتشعّب إلى أقسام فرعيّة عبر عناوين تروم السّماح للقارئ الولوج ولوجاً أسهل إلى الأمثولات الأدبيّة دون تضييع

(*) جون هنري نيومان (1801-1890): يُعرف أيضاً باسم الكاردينال نيومان والطّوباوي جون هنري نيومان. كان شخصيّة مهمة في التّاريخ الدّيني في إنجلترا في القرن التّاسع عشر، وبحلول منتصف ثلاثيّات هذا القرن، عُرف على الصّعيد الوطنيّ. كان نيومان أيضاً شخصيّة أدبيّة نظراً لكتاباته المميّزة بما في ذلك إصدارات لاهوتيّة بعنوان *Tracks for the Times* (1833-1841)، وسواها (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

البرهان. لست أحصي كم يحتوي هذا العمل من المؤثّرات والكتب والأشخاص، لكن ما أنا بجاحد فضلهم.

فيليب دايفيس

ليفربول

الهوامش:

1. Wilferd R. Bion, *Learning From Experience* (London: Heinemann, 1962), p. 84.
2. Iris Murdoch, *Metaphysics as a Guide to Morals* (London: Chatto & Windus, 1992), p. 335.
3. John Henry Newman, *An Essay in Aid of a Grammar of Assent*, first published 1870, chapter 9, section1.

مكتبة الفكر الجديد

الفصل الأول

لا مسميّات بل أماكن

مقدّمة

ما انفكّ وليام وردزوورث(*) (William Wordsworth) ككاتب يزوّد القارئ المستقصي في خضمّ الحياة بنقطة يشرع منها للبدء. وإذ هو يجهد للعثور على مأتىً إلى خاصة أفكاره، يتحدّث وردزوورث عن تذكّر كيفيّة شعوره في وقت معيّن دون أن يفلح في استحضار ماهيّة ذلك الشّعور:

إلّا أنّ هاتيك الرّوح،

تذكرني كيف شعرتِ، بماهيّة الشعور

ليست إيّاه تتذكّر، تصون حسّاً مغشّىً

لرِفعة محتملة، لها

(*) وليام وردزوورث (1770–1850): من روّاد الشّعراء البريطانيّين الرّومانسيّين. في بادئ الأمر، قوبلت أعماله الشّعريّة بلامبالاة وانتقادات، ما جعله يتّجه إلى الكتابة، ثمّ عاد ليشتهر كشاعر. خلع عليه الملك البريطانيّ لقب شاعر البلاط منذ سنة 1843 وحتّى وفاته بداء الرّئة (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

تصبو الرّوح بملكات متناميّة،

بملكات لا تفتأ تتنامى، بأحاسيس باقية

أنّها بأيّما غرض ظفرت، فعلى الدّوام

لديها شيء تنشده.

(*The Prelude* (1805), 2.334-41).

ليست كلمةُ «كيف» التي ينطلق منها وردزوورث في عمله هنا ـــــــ في الإحساس المغشّى والمحتمل والمتزايد بأفكار منقوصة ـــــــ «كيفَ» نمطاً أدبيّاً تنميقيّاً لأنجع سبل يصوغ بها المرء ما يعرفه حقّ المعرفة، إنّما هي أشبه بشاعر يتريّض، تصفه كلمات مارسيل بروست(*) (Marcel Proust)ـــــــــــ فتستوقفه حيناً من الزّمن بعض أفكار أو بعض أغراض، فما يلبث أن يعود أدراجه إلى المنزل مسرعاً صامتاً رغم كونه «خائفاً من إهراق» (Afraid of Spilling) ما قد جمعه، قبل أن يحظى حتّى بفرصة الولوج إلى عالم الاكتراث بالكلمات[1].

في رواية أنطونيا سوزان بيات(**) (Antonia Susan Byatt) بعنوان **ما زالت الحياة** (*Still Life*): في مكتبة، تجلس امرأة، مبتعدة لأول مرّة عن وليدها الذي وضعته حديثاً، وتغوص في رواية وردزوورث **سرمدية**

(*) مارسيل بروست: روائي وناقد ومترجم وكاتب مقالات فرنسي بين القرنين التّاسع عشر والعشرين. يعتبره بعض النّقاد أفضل الكتّاب على الإطلاق (المترجمة).

(**) سوزان بيات (1936): روائية وشاعرة إنجليزية. حائزة على جائزة بوكر الأدبية لسنة 2008، وهي ضمن قائمة صحيفة **التايمز** التي تضم أعظم 50 شخصية من الكتاب البريطانيين منذ سنة 1945 (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

القصيدة الغنائية (*Immortality Ode*)، محاولة استرداد بعض من وقت تفكّر لطالما حظيت به بلا مقابل إبّان كونها تلميذة عزباء خالية البال. هي الآن مصحوبة بزوج وطفل ومسؤوليّات وشجون، ومن الوقت بقدر يسير؛ بيد أنّها تحدّث ذاتها بأنّ عليها إشاحة فكرها عن عامّة هذه الأمور لبرهة والانصراف إلى **سرمدية القصيدة الغنائية** عوضاً. آنئذٍ فقط تفكّر: كلّ هاتيك الأمور ـــــــــــ طاقة طفل، وآصار راشد، ونامّة الخسارة والغنيمة في المضيّ من مرحلة إلى أخرى ـــــــــــ هي ما تدور عليه رحى القصيدة. إلّا أنّ ذلك لا يحيلها زمرة خواطر؛ بل موضع مناص، في أرجائه تعثر على أفكارها وتمحّصها. وبالتّالي، والصّلة مصوغة من جديد، تقرأ القصيدة كرّة أخرى، أدنى لنفسها، حتّى ترى على حين غرّة أنّى يقترن بصمت استعمالان صغيران منفصلان تماماً لكلمة «عميق» (Deep) ويعملان معاً في صميم القصيدة، موّلدان بينهما مجدّداً لمحة عن طيف سلطان الدّيجور ذاك الأساسيّ لدى وردزوورث. أغلب الظّن أنّ ما أنجزته في نهاية المطاف ليس بالشّيء الكثير، إذ ما لبثت أن وجدته يستقرّ من جديد في بصيرة بائخة هيّنة؛ لكن يا لشبهه ساعة حصوله ببرهة استبصار حقّاً.

ففي منظور القارئ الممحّص لوردزوورث أو بروست، ليس لـ «أنّى» أن تنقلب بطرفة عين إلى «ماذا» أي محور أو بلاغ. فخاصّتهما هي لغة للتّمعن في «غورها» بأيّما اهتمام، فلكأنّ مفاجآتها ونجاياها المنتعشة من جديد ليست محض بيئة تواصل خارجي بسيط، بل سبيلاً لبسط دروب ذهنيّة، آخذة بالتّبدّل والتّرسّخ عميقاً، وإعادة بسطها. وإلّا للزمنا بأجمعنا الاستعاضة بالإدلاء بما لدينا من آراء جاهزة لا ابتكار فيها ومن جداول أعمال نمطيّة؛ هي وقفات اجتماعيّة مقبولة وروايات ذاتيّة مألوفة لا تتمخّض عن أمر جديد.

مكتبة الفكر الجديد

إنّه لمن اليُسر في مكان استكشاف هاتيك الصّيغ في الآخرين. وثمّة كتاب حديث للكاتبة باربارا إهرينريتش(*) (Barbara Ehrenreich) بعنوان **الابتسامة أو الموت** (*Smile or Die*)، ذو عنوان فرعيّ **كيف يمكن للتفكير الإيجابي أن يخدع أميركا والعالم** (How Positive Thinking Fooled America and the World). تُدرج الكاتبة في صفحاته الغالب من افتراضات قسريّة بقسوة لمدرّبي الحياة، أولئك المفكّرين التّحفيزيين، وما سطّروه من كتب مساعدة ذاتيّة ملحّين فيها على التّفكير الإيجابيّ ـــــــــ والإيجابيّ حصراً.

الحقل المعجمي قابل للتّنبّؤ به وهو يجلّي ماهيّة ما يلائمه من تفكير. فأن تكون «محبطاً، أو ممتعضاً أو منقبضاً» يعني أنك تظهر ذاتك وهي لا تعدو كونها «ضحيّة» (Victim)، أو «خائبة» (Looser) أو «متذمّرة» (Whiner). وتحثّ أكثر كتيّبات الإرشاد مبيعاً قائلة «إن أنت تحسب الأشياء صائرة إلى الأحسن، فلسوف تصير». ففي الحياة، وبعد كلّ شيء، ما انفكّت مقولة «كلّ امرءٍ مختار ما يحلو له» تتردد على مسامعنا. وتبعاً لذلك في زوائد هذه الحسبة ونواقصها البسيطة، فكلّ ما لا يتواءم ونمط حياتك هو ذو قابليّة للتّخلّص منه. وهي كذلك تسري على البشر: «في حياتك، تنصّل من كلّ فرد سلبيّ. فإنّهم يهدرون وقتك

(*) باربارا إهرينريتش (1641): كاتبة أميركيّة وناشطة سياسيّة. تصف نفسها بأنها "رائضة أساطير بحرفيّة". وأطلقت عليها مجلّة *The New Yorker* لقب "الذّامّة المحنّكة". كانت من الشّخصيّات البارزة بين الاشتراكيّين الدّيمقراطيّين في أميركا خلال ثمانينيّات وأوائل تسعينيّات القرن المنصرم. سطّرت من الكتب إحدى وعشرين، وتخطى مقالاتها والعامود الصّحفي الذي تحرّره، والذي نالت عليه الجوائز، بجمهور قرّاء واسع النّطاق (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

ويحطّون شأنك. وإن أنت عجزت عن التّخلص منهم (كشريك الحياة أو رب العمل)، فاختصر وقتاً أنت فيه تصحبهم». وهو الحال مع الأفكار أيضاً: «متى جالت في خلدك فكرة سلبيّة تطال طاقاتك الذّاتيّة، اعمد بأناة إلى الإفصاح عن فكرة إيجابيّة تبطلها». وبناء عليه، وإذ يوزّع أحد أرباب العمل إخطارات فائض عمالة، كان يزعم واثقاً: «أفضى النّاس حقاً إلى اعتبار فقد الوظيفة خطوة نحو الأمام في حيواتهم». وإهرينريتش بذاتها، عقب تشخيص إصابتها بورم خبيث في ثديها، لم تستسِغ دعوتها «لاستقبال السّرطان» ولا الشّهادات العامّة لمن خاضوا التّجربة قبلها: «إن كُتب عليّ إعادة الكرّة، أكنت لأرغب بسرطان الثّدي؟ قطعاً. فما أنا الإنسانة عينها التي كانت. وتغمرني لذلك الغبطة». وتستخلص أنّ ذاك تفاؤل صارم ورجاء مفرط في تصميمه، يأخذ مكان لغة المؤمل. فإنّما «التّفكير الإيجابيّ» أيديولوجيّة في دحض تفكير أصيل، بينما الأمل عاطفة هشّة تعي عدم هيمنة مشتاقها عليها هيمنة مطلقة، ناهيك عن هيمنة المستقبل.

بيد أنّ مكمن المشكلة ليس ببساطة ما يسهل رؤيته كفاية في ظواهر الآخرين. بل هي منوطة بعتاد مَشوب لتفكير الشّخص في ذاته، دون بلوغ المعايب إلى حدٍّ يلجم المرء عن استعماله بلا تعقّل. وأنا هنا أعني عادات ذهن مماثلة ـــــــــ مصونة في كنف لغة قاصرة متبلّدة بمكر ـــــــــ كأنّها توقع أصحابها في منظومة شراك تتلافى بالذّات حقيقة ما يظنّون أنّهم يتحدّثون عنه.

ولعلّ إحدى أكثر الحكايات هولاً عن عمى الذّات الحتميّ ذاك

مكتبة الفكر الجديد

المتعذّر تمييزه هو في مقالة جون ستيوارت ميل(*) (John Stuart Mill) عن الفيلسوف جيريمي بينثام(**) (Jeremy Bentham)، مرشد والده في اختلاق النّفعيّة (Utilitarianism)، أي قياس المنفعة بصفتها شكلاً من أشكال العواقبيّة، إذ للفعل قيمة أخلاقيّة تتحدّد بمقدار إسهامه في النّفع العام. ارتأى بينثام قابليّة قياس منفعة كلّ الشّؤون الإنسانيّة بموجب حساب يسير لتوازن الألم والسّعادة، لدى كلّ فرد أو أيّ عدد من الأفراد في مجتمع ما. لطالما كان مبدأ «أقصى سعادة لأقصى عدد متاح» مقياساً جذريّاً للغنيمة الإنسانيّة المصمّمة لتسيّر السّياسة العامّة عبر إبهام مجتمع كليّ صناعيّ متمدّن جديد. لكن مهما يكن، وحتّى في هذا، فبينثام مخطئ:

لا يُعزى ذلك إلى عدم جذريّة الاعتبارات التي هو عليها ملحّ بحدّ ذاتها وصلاحيّتها، بل إلى مبدأ مهم آخر ينسخ هاتيك الاعتبارات، لم يفطن له. والشّقّ الطّالح في كتاباته هو نبذه لكلّ ما لا يبصره، لكلّ ما لا يدركه من الحقائق (Bentham, 1838).

بوسع ذلك أن يشكّل أفظع مخاوف المفكّر الرّاغب في الإحاطة

(*) جون ستيوارت ميل (1806-1873): فيلسوف بريطانيّ واقتصاديّ سياسي وموظف مدنيّ. كان مساهماً مؤثّراً في النّظريّة الاجتماعيّة والنّظريّة السّياسيّة والاقتصاد السّياسيّ. عُرف بـ "أكثر الفلاسفة النّاطقين بالإنجليزيّة تأثيراً في القرن التّاسع عشر". يبرّر مفهوم ميل حرّية الفرد في معارضة سيطرة الدّولة غير المحدودة (المترجمة).

(**) جيريمي بينثام (1748-1832): عالم قانون وفيلسوف ومصلح قانونيّ واجتماعيّ إنجليزيّ. كان من روّاد المنظّرين في فلسفة القانون الأنجلو-أميركيّ. يشتهر بدعواته إلى النّفعية وحقوق الحيوان وفكرة سجن بانوبتيكون (أي مراقبة السّجناء دون معرفتهم). شملت مواقفه الحجج المؤيّدة للفرد والحريّة الاقتصاديّة والفائدة والفصل بين الكنيسة والدّولة وحريّة التّعبير والمساواة في حقوق المرأة والحق في الطّلاق وعدم تجريم المثليّة الجنسيّة. كذلك طالب بإلغاء الرّق وعقوبة الإعدام والعقوبات البدنيّة بما في ذلك الأطفال (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

والمنهجيّة: إذ أيّما عنصر يُغفل أو يُنسى في مطلع الاستفهام، وإن دون معرفة، سيكون موصلاً بالخلاصات في خواتيمه إلى الإخفاق. يعدل ذلك موضعة صاروخنا في منصّة الإطلاق بفارق نصف درجة عن الزّاوية الصّحيحة: فما إن ينطلق حتّى نسافر دون معرفة مبلغنا، فإذا بنا في الفضاء تائهون أكثر فأكثر. ويستنتج ميل قائلاً: «لا يسع أحد الخروج بتوليف أتمّ من تحليله».

بيد أنّ ما يفعله الأدب، وهو ما لا تفعله على سبيل المثال الفلسفة المنهجيّة عموماً ـــــــ وما يسع الأدب الإعانة على فعله بشقّ الأنفس ـــــــ هو جنى أوفر ممّا يبصر به كتّابه. وفي التّفكّر في الحياة الإنسانيّة، يوفّر الأدب فَضْلَةً بهذا القدر، أي مادّة رمداء ينطوي على قدرة، لا بالتّفكير فحسب بل بإعادة صياغة أصحّ مبتغيات الفكر ـــــــ باذلاً من صميم أقصى أواسط الأمور، وسأقيم على ذلك الدّليل، أكثر ممّا يستطيع نظام ثانويّ تأمينه بمستهلّات وأهداف مرتّبة منهجيّاً. ويمنح الكتّاب ما سلف بما لا يتعدّى سطراً من الجدل تحسبه فسحة تفكير مجلجلة. وفي كتاب بعنوان **طبق مما تبقى من الطعام** (1893) (*A Dish of Orts*) حول مطالعاته، ينوّه كاتب الرّوايات الخياليّة الفيكتوريّ جورج ماكدونالد(*) (George MacDonald) بوردزوورث بصفته شاعراً لا يوفّر من الآراء الكثير قدر ما يضع القارئ في مواضع (ماديّة، ذهنيّة وموقعيّة) منها تنجم أصلاً آراء مماثلة لتتولّد من ذواتها[2].

(*) جورج ماكدونالد (1824-1905): روائي إسكتلنديّ ورجل دين وكاتب قصص أطفال. كان محطّ إعجاب العديد من زملائه لرقّته الرّوحانيّة من خلال قصائده البهيّة وأبياته الخياليّة والتي تحتلّ مرتبة متقدمة بين كلاسيكيات الأدب اليافع (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

بالنّسبة إلى المفكّر الأدبيّ، ثمّة على الدّوام ما أسماه هنري بيرغسون(*) (Henry Bergson) «تَخْم» (Fringe) معنى لا مرئيّ، حيث التّخم يرمز إلى كلّ ما أحاط بثورة خاطرة جليّة بغموض، مثل أصله وأرجحيّته[3]. فما فتأ ما ينبعث منها، وما يغشاها، يطوّق ما تغدوه الأفكار من خاطرة ختاميّة سرّاً ولا شعوريّاً. صحيح أنّ الأفكار تصير مدمجة في «خاطرة» موجزة، شيء ذهنيّ لينهض بها، للانتفاع؛ بيد أنّ الأمر يتعرّى من صحته إذا ما أمست الخاطرة بدورها هامدة في رأي زائد ناضب. وتعوز الخواطر، لتدبّ الحياة فيها مجدّداً، إلى مواضع بها «يُتَفَكّر» فيها من جديد، مواضع تناظر مباشرة الأصل الذي دفع بها إلى الكينونة، حيثما ثمّة متّسع لتعاظم هاتيك الهالة المحيطة بالخاطرة أو ذاك الرّنين (Resonance) الكامن خلفها، حتّى يُتفكّر فيها وتُستشعر من جديد، كما لو كانت هي المرّة الأولى.

إلّا أنّنا، وقتما تنشرخ الأفكار عن ذاكرة ما أتى بها إلى الوجود من أماكن أو مناسبات أو أشخاص، نصير محاصرين أكثر فأكثر في رتابة تصلّب شراييننا الذّهنيّة. وربّما ثمّة هنا غالباً قصور تلقائيّ في توكيد الإجحاف كمبدأ، في الافتراض المتسرّع لعصبة السّلوكيّات السّاخرة

(*) هنري بيرغسون (1859-1941): فيلسوف فرنسّي حاصل على جائزة نوبل للآداب سنة 1927. يعتبر من أهم فلاسفة العصر الحديث. كان ذا نفوذ واسع وعميق فقد أشاع لوناً من التّفكير وأسلوباً من التّعبير تركا بصماتهما على مجمل النّتاج الفكريّ في مرحلة الخمسينيّات. حاول أن ينفذ القيم التي أطاحها المذهب الماديّ، ويؤكّد إيماناً لا يتزعزع بالرّوح. حظي إبّان حياته بشهرة واسعة الانتشار في فرنسا، لها تأثير في دوائر مختلفة: فلسفيّة ودينيّة وأدبيّة. بعد وفاته حدث انصراف تام أو شبه تام عن فلسفته حتى صارت طيّ النّسيان ابتداءً من نهاية الحرب العالميّة الثّانية حتى اليوم خصوصاً وقد اكتسحتها الوجوديّة تماماً (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

التي تندبها الرّوائيّة ماريلين روبنسون(*) (Marilynne Robinson)، على سبيل المثال: «إذا ما زلّ رجل أو امرأة ذوي مروءة، قلنا «لطالما عرفت ذلك»، وإذا ما كانت لامرء طالح فينة فضل، علت محيّانا بفتور ابتسامة رياء»[4]. لن يتبادر فكر كهذا عفويّاً إلى ذهن قارئ رزين يقرأ رواية ميدل مارش(**) (*Middlemarch*) لجورج إيليوت(***) (George Eliot) أو رواية *Home* لماريلين روبنسون. ثمّة بالمثل ظرف تحذيريّ في رواية أيام الكذب (*The Lying Days*) لنادين غورديمر(****) (Nadine

---

(*) ماريلين روبنسون (1943-): روائيّة وكاتبة مقالات أميركيّة. حازت روايتها *Housekeeping* على جائزة Hemingway Foundation/ PEN Award سنة 1980 كأول رواية أولى. حازت على عدّة جوائز بلتزر للأدب القصصي (Pulitzer Prize for Fiction) منها سنة 2005 على رواية *Gilead*، إضافةً إلى جائزة دائرة نقاد الكتاب الوطنية "NBCC" في 2004 بالولايات المتحدة وكذلك جائزة أمباسدور للكتاب في 2005. حازت ثالث رواياتها *Home* الصّادرة سنة 2008. حازت على إحدى جوائز صحيفة *Los Angeles Times* للكتاب لسنة 2008. كانت من أبرز المرشحين النهائيّين لنيل جائزة الكتاب القوميّ (National Book Award) في أميركا. كذلك حازت على الميداليّة الوطنيّة للعلوم الإنسانيّة سنة 2012. ألقت روبنسون مجموعة من محاضرات تيري (Terry Lectures) في Yale University شملت سلسلة من النّقاشات تحت عنوان: *Absence of Mind: The Dispelling of Inwardness from the Modern Myth of the Self* (المترجمة).

(**) رواية لجورج إيليوت تكمن أهميتها في تصويرها لحياة المجتمع الإنجليزي في مطلع القرن التاسع عشر بجميع شرائحه وطبقاته وحياة أفراده الاجتماعية والاقتصادية والسياسية كافة دون أن تهمل تأثير التّطور العلمي والاكتشافات الحديثة آنذاك. أهم المواضيع فيها هو الزّيجات الفاشلة. صدرت ترجمتها الكاملة ضمن مشروع "كلمة" للتّرجمة التّابع لهيئة أبوظبي للثّقافة والتّراث بعنوان: ميدل مارش (المترجمة).

(***) جورج إيليوت (1819-1880): روائيّة إنجليزيّة. اسمها الحقيقي "ماري آن إيفانس" بيد أنّها اختارت لنفسها اسماً أدبياً (اسماً قلمياً) ذكورياً تنشر أعمالها به، مخافة أن تُعتبر أعمالها رومانسيّة ولا تعطى قيمتها لكونها امرأة. تشتهر أعمالها بالواقعيّة وباحتوائها بعداً نفسيّاً (المترجمة).

(****) نادين غورديمر (1923-2014): كاتبة جنوب أفريقية، ابنة عائلة برجوازيّة لأب يهوديّ الأصل وأمّ إنجليزيّة. حصلت غورديمر سنة 1991 على جائزة نوبل في =

مكتبة الفكر الجديد

(Gordimer)، إذ تناهت عَرَضاً إلى مسمع شابة يافعة، ذات سحنة بيضاء من جنوب أفريقيا، مقولة استثنائيّة يتعذّر على نهج حزبها تلقّفها فوراً، قالها عضو منبوذ في مجموعتها الليبراليّة. جلّ ما افترضه أنّ النّظر إلى كلّ شيء على أنّه وليد جور عنصريّ، لهو الجور بعينه. فتفكّرت جولدت في ذاتها: «ذاك تبدّل بؤريّ من الصّنف الذي أهوى».

تتفوّق الرّوايات التي هي من هذا النوع من التحوّل المفاجىء بوجهة النظر. وإذا ما جبينا هكذا تبدّلات بؤريّة تنقيحيّة، حينما يباغت المتداول عادة في شقّ طريق لما هو جديد أو مميّز مستصلح، تغدو أفكارنا خصال ذهن موطّدة فحسب. فننتجع ما نظنّ أنفسنا به متفكّرين أو ما نحن مقتنعون ضمنيّاً أنّنا له مجنّدون. فما النّصيّ بأدبيٍّ. ويفيد خبير القراءة كيث آوتلي(*) (Keith Oatley) أنّ التّصوير الطّبقيّ المحوريّ يظهر عدم تنشيط الاستعارات، إذا ما غدت رواسم، للجهاز الحركيّ في الدّماغ عبر النّطاقات كما فعلت حين كانت جديدة؛ وأثبت خاصّة معاونيّ في العلوم الاستعرافيّة، أي الدّراسة العلميّة للعقل والذّكاء، أنّى للإبداع الشّكسبيريّ المرصوص رصّاً استعراضيّاً، على غرار «ذاك الرّجل الهرم المؤله»، تحفير الدّماغ بما تخفق فيه عبارات مثل «ألّهني ذا

=الأدب عن مجمل أعمالها المناهضة للتّمييز العنصريّ في بلادها. تربّت في بيئة دينيّة مسيحيّة كاثوليكيّة وترعرعت في بيئة شهدت الكثير من فترات التّفرقة العنصريّة التي آمنت بسموّ العرق الأبيض على نظيره الأسود دون أن تحمل من ذلك شيئاً، فتميّزت كتاباتها بطراز حقوقيّ إنساني مناهض للعنصريّة. كتبت أول قصة لها في سن التّاسعة وكانت آنئذ متأثرة بمداهمة شرطة جنوب أفريقيا لمنزل خادمتها السّوداء وتفتيشه (المترجمة).

(*) كيث آوتلي(1939-): روائيّ أنجلو-كندية وأستاذ فخريّ في علم النّفس الاستعرافيّ أو الإدراكي في جامعة تورونتو (Toronto University). فاز بجائزة الكومنولث سنة 1994 لأول رواية عن روايته (*The Case of Emily V*). (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

الرّجل الهرم» أو «جعلني إلهاً»[5]. وبذلك تتآزر الآراء المتوقّعة والسّبك العرفيّ ذوات الخط الثّابت، السّائرة على الدّروب الذّهنيّة البالية المملّة.

ضحلة هي معرفتنا بحقيقة ما يدور في فعل القراءة الرّزينة. جاب إدموند هوي (Edmund Huey)، أحد أوائل الباحثين في القرن العشرين، في آفاق الولايات المتّحدة الأميركيّة متقصّياً تلقين القراءة وممارستها. وإذ ذاك كتب: «لربّما هي تقريباً ذروة إنجازات أيّ مختصّ في علم النّفس أن يُتمّ تحليل ما نصنع حال القراءة، إذ ذلك قد يعني توصيفاً دقيقاً للعديد من أكثر أعمال الذّهن الإنسانيّ استعصاءً، وكذلك حلّاً للقصّة المحبوكة لأكثر أداء نوعيّ ملحوظ تعلّمته الحضارة في تاريخها قاطبة»[6]. وما التّصوير الدّماغيّ، بكلّ التّوليفة الفتيّة للقيود والإمكانيّات وحتّى التّخيّلات، بأكثر ولا أقلّ من جزء واحد من مرام أعظم (متأنّق حاليّاً) يتحتّم عليه إتمام عمله الاستطلاعيّ على مستويات متنوّعة وبأساليب شتّى. وإنّما المرام هو العثور على الطّاقات غير المدركة أو المهملة التي يوظّفها الدّماغ، وأيّ هيئات خفيّة قد يتّخذ، في أعتى أشكال القراءة الشّخصيّة، متأجّجاً في تجربة التّفكّر الشّعريّ.

وعليه، يناقش ما يلي في الفصل الاستهلاليّ نيابة عن لغة مستخدمة لحاجة تربو على الاختزال في تسمية مباحث أو تحديد مواضيع؛ حاجة تسمو على إعادة سبك رأي أو اللحاق بكافّة أسماء شرح أو استقامة برهان صارمة. في الأدب، ترفع الأفكار السّتر عن المنبع الذي عنه تمخّضت وعن ماهيّة ما هي به منوطة ومحاطة، عبر ابتداع مضمون محسوس ومقام مستتر. ويستلزم ذلك كاتباً يقف على مكان، موقع، لما قد لا يحوز بسبيل آخر مكاناً جليّاً في أطر العالم المعرفيّة المألوفة.

مكتبة الفكر الجديد

1. ما هي الأرضيّة القابضة؟

ابتداع فسحة ذات دلالة

رغم أنّ الأدب لا يدور حول الكلمات فحسب، فلنشرع من الكلمات، ومن كلمة واحدة: هي فقط كلمة ضائعة، كلمة لن تخطر على بال.

استُثير انتباه وليام جيمس(*) (William James)، الفيلسوف وعالم النّفس وشقيق الرّوائيّ هنري جيمس(**) (Henry James)، وقتما وجد نفسه يروم كلمة ضائعة يبدو وكأنّ شيئاً ما في مقامه الرّاهن يطلبها بإلحاف. وتلك هي بعينها أولى نقاط جيمس العظمى: لا نتعلّم تلك الكلمات ولا نتوخّاها لأجلها بل في خضمّ جهد اقتفاء أثر أشياء، في عمليّة تعقّبها ومحاولة بلوغها. يكتب حول تجربته في البحث الذّهنيّ

(*) وليام جيمس (1842-1910): فيلسوف أميركيّ ومن روّاد علم النّفس الحديث، معروف عنه أنّه فيلسوف الحريّة. صاحب مؤلّفات مؤثّرة في علم النّفس الحديث وعلم النّفس التّربويّ وعلم النفس الدّينيّ والتّصوّف، والفلسفة البراغماتيّة، ومنها: الإرادة، الاعتقاد، مبادئ علم النّفس، البراغماتيّة (المترجمة).

(**) هنري جيمس (1843-1916): مؤلّف بريطانيّ من أصل أميركيّ. هو مؤسس مدرسة الواقعيّة في الأدب الخياليّ وقائدها. اعتبره عدد من الأكاديميّين من أعظم أساتذة النّمط القصصيّ تبعاً لأعماله البديعة. اشتهر تحديداً بسلسلة من الرّوايات يصوّر فيها التّلاقي بين أميركا وأوروبا، كما ركّزت رواياته على العلاقات الشخصيّة، وما فيها من اختبار مناسب للقوّة. منحته وسيلته في الكتابة من وجهة نظر الشخصيّة وإثارة التّساؤلات الأخلاقيّة الفرصة لاستكشاف ظاهرة الوعي والمفهوم، ما جعل أسلوبه في الكتابة يقارن بالمدرسة الانطباعيّة في الرّسم. كانت له مقالات تنشر وكتب عن السّفر والسّير الذّاتيّة وسيرته الشّخصيّة وكتابات نقديّة، كما كتب مسرحيّات، تمّ أداء بعضها إبّان حياته ونالت نجاحاً مبهراً (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

الكفيف عن المعنى: «ثمّة هوّة ها هنا، بيد أنّها ليست هوّة صرفة»:

إنّما هي هوّة نشطة بحدّة. يستوطن فيها نوع من طيف التّسمية، يومئ لنا إلى اتّجاه محدّد، يجعلنا في نُهز معيّنة مخدّرين بالإحساس بزلفتنا، ليسلمنا بعدها إلى الغور دون التّشوّف إلى التّعبير[7].

فتجرّب هاتيك الكلمة فتجدها روسمة بليدة؛ لتجرّب أخرى أكثر إطناباً فلا تفتأ تبدو غير ملائمة ولا مدغِمة لذاك «الطّيف»، شبح أو روح المعنى ذاك تحسبه محدوساً في خلفيّة الذّهن. لعلّ أحداً تعرفه قد يقترح مساعِداً مصطلحاً عامّاً يستوفي أقلّ أو أكثر ما يظهر أنّك تقصده. لكن إن لم يكن ما تعنيه ضمناً، ترى في ذاتك فرداً مطبّعاً ومقولباً، وعليك إشاحة نظرك لاستبقاء ذاك المعنى الضّائع في الذّهن ساكناً. إذ في خضمّ كلّ ذلك الجهد ــــــــــــ

إن اقتُرح علينا تسميات خاطئة، بادرت هذه الهوّة الفريدة في جزمها إلى التّصرّف لتجُبّها. فهي لا تناسب قالبها. ولا تتأثّر هوّة كلمة كتأثّر أخرى، وكلتاهما خاويتان من المضمون كما قد ينبغي ظهورهما حينما توصفا بالهوّة (pp. i. 251).

ما أنآه عن الرّغد أن تعلق في هاتيك الفسحة الخاوية إنّما الرّنّانة، حيث لا تدرك تلقائيّاً ماهيّة ما عليك لاحقاً قوله أو خطّه أو فعله، اللهمّ إلّا الخطأ منه. بيد أنّ ذاك النّضال ابتغاء الوضوح، حتّى وهو يحشر السّيرورة الطّبيعيّة للشّفهيّة، يوجّه إصبعه إلى «حاجة» بلا مسمّى ذات أهميّة خلّاقة في ذوات بني البشر ــــــــــــ حسّ مضغوط لمعنى يعوز لغة، مشبّعة مليّاً بإمكانيّات لغويّة، لكن قابعة في موقع متقدّم على صياغتها بالكلمات. آمن جيمس بقيام ثلث وافٍ من حياتنا النّفسيّة على

مكتبة الفكر الجديد

«هاتيك الرّؤى المنظورة المنذِرة الخاطفة لمخطّطات فكر لم يُصَغ» (pp. i. 253). وإنّما النّضال ابتغاء الكلمات هو شكل ناشئ من أشكال الشّعر، عن الدّراية (Knowing) بل وعن اللا دراية في مستويات متباينة. في الكتابة، تجهد اللا دراية (Non-knowing)، الدّائرة نصب الأعين المحملقة بما في الصّفحة من فراغ، لتتّصل بتلك الدّراية الابتدائيّة الكامنة بصمت وراء الأعين. وأيّان تلتقي الدّرايّة باللا دراية، تكن حدثاً يتصوّر أنّه يعيد جعل الوجود كلّاً من جديد.

وكذلك هنا، مع جيرارد مانلي هوبكينز(*) (Gerard Manley Hopkins) محارباً ما فيه من قنوط:

لا، لن أكون، جيفة استراحة، ولن يقتات اليأس منك؛

ولن تُحلّ آخر ملامح المرء تلك ـــــ وإن هي بائرة ـــــــــ

فيّ أو، منهك إلى أقصى الحدود، ليس يسعني أقوى البكاء أكثر.

يسعني؛

يسعني شيء مّا، أرجو، علّ يوماً يأتي، لا يختار ألّا أكون.

تلك القصيدة مصنوعة ممّا هو غالباً لجلجة بين «لا» و«يمكن». وأعظم البأس في الحركة الخفيّة ذات الاتّجاهين الكامنة في كلّ ذلك: الاتّجاه الذي يزري فيه الشّاعر بمطالعه أحاديّة المقطع ويجد كلماته

(*) جيرارد مانلي هوبكينز (1844-1889): شاعر إنجليزيّ. تحوّل إلى مذهب الرّوم، وكاهن يسوعيّ. نصّبته أعماله الشّهيرة المنشورة بعد وفاته أحد روّاد الشّعراء الفيكتوريّين. اعتُبر أكثر المبدعين جرأة جرّاء استكشافاته التّجريبيّة في علم العروض ناهيك عن أسلوبه في استخدام الصّور الخياليّة، في فترة استفحال الشّعر التّقليديّ (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

تؤوب إليه على هيئة شبه أفكار تستجلب لذاتها صيغة أنمى. إذاً، تؤسّس الـ«لا» الاستهلاليّة لـ«لن أكون»، ثمّ لـ«لا وليمة، لن تُحلّ»؛ بينما تُسمع الصّرخة شبه المخنوقة «ليس يسعني أكثر» وتُلاقى بعودة «يسعني». لتأتي «بوسعي ـــــــــــ شيء مّا» و«لا أختار ألّا أكون»، حيث الشّاعر يستعمل أيّاً ما سبق له الحصول عليه، رغم نقصه أو سلبيّته، لمرامٍ تعدو ما يقوى عليه عادة. هي لغة تفي بفعل جراحة مجهريّة، تضطّلع بمهمّة باطنيّة مستعصية لو اضطّلعت بها الأصابع الغلاظ العاديّة لما أتقنتها. بيد أنّ على هذه اللغة العمل عند أقصى شفا ما لم يُصَغ وقتما يغدو المفزَع إلى حِمى التّسميات السّهلة والحالات الجليّة (الرّغد الرّهيب لـ«اليأس» (Despair)) مغوياً على نحو جسامة خطورته.

ويستخلص جيمس بعظمة قائلاً: «إنّ الإبهام والوجود لمتناغمان» (pp. i. 251). وفحوى ذلك أنّ ثمّة شيئاً غير مصاغ موجود وجوداً ملحّاً هناك في هوّة معنى ضائع، يستجدي لذاته، رغم مقاومته لمقتضيات الصّياغة، كينونة إضافية عتيدة. وإنّما هي تلك المادّة الآنفة ـــــــــــ المتقدّمة على الصّياغة ـــــــــــ هي بالذّات ما إليها يشير فعل الصّياغة بالبنان وعليها يقتات. وبدونها، لا نشرع من المكان الصّحيح بل نحن عنه ناؤون، في صياغة مقوّمة تحضر فيها الكلمات بيسر لكن بثمن بخس.

وأدنى ما يصنعه تقصّي الكلمة الصّائبة هو تحسّس فسحة ذات دلالة، فسحة لا محيص عن ملئها ملأً ناجعاً، وإلّا لأضاعها الملْء الخاطئ ولَمَحقها. ثمّ إن أفلح ذلك، أمست الجملة إنجازاً ـــــــــــ

مكتبة الفكر الجديد

مثلما يصف جورج هنري لويس(*) (George Henry Lewis)، قرين جورج إيليوت، حال كاتب يقف على عتبة الصّياغة:

تطفو الكلمات متدلية، هامدة، محض أصوات. ولا يكاد حِباك اللسان يقبض على هاتيك الأصوات الطّافية، حتّى تُدمَج في دلالة: فلتلج إلى الحياة (Soulless)، حالها حال محلول ملحيّ فائق التّشبّع ما يلبث أن يتبلور إذا ما لامس رأس إبرة[8].

والفعل الرابط (Copula) كلمة تصل الفاعل والخبر ـــــــ و«هو» مثال نموذجيّ. ما هو هذا ـــــــ؟ يسعني ـــــــ شيء. أو ثلاث كلمات مجتمعة، متبلورة بغتة في قالب حسّ: «علّ يوماً يأتي». وفي كِلا المعنيين، عندها «تلج» الكلمات (Communication) إلى الحياة.

كم أرغب لو يسعنا التّشبّث بذاك الحسّ بالمطلع والنّقطة الآنفة بالضّبط ـــــــ ذاك المكان المضمر المولِّد، الذي سرعان ما ينغمس من جديد في مسار اللغة حيث لن يعدو كونه سبيلاً مودياً إلى نهاية اسمها «تواصل». يكمن مركز الثّقل هنا في أمر يطرأ على اللغة يضطلع بما يفوق مجرّد سبيل: إنّه ذاك الذّهن الكامن خفية وراء الكلمات وفي صميمها وبين حناياها. إذ أرتأي أنّ وجود طيف المعنى غير مقتصر على برهة العجز عن إيجاد الكلمة الصّائبة بل يتعدّاها إلى ما بعد العثور عليها ـــــــ إلى إعتاق معنًى يطوّق ارتقاء شفهيّاً، هو شبح كلمات متنافسة تحيط سراً بكلمات وقع عليها الاختيار ختاماً.

(*) جورج هنري لويس (1817-1878): فيلسوف وناقد أدبيّ ومسرحيّ إنجليزيّ. أصبح جزءاً من الهياج منتصف العصر الفيكتوريّ ومن الأفكار التي تشجّع مناقشة الأفكار الدّاروينيّة والوضعيّة والشّك الدّينيّ. ومع ذلك، وربما أكثر ما اشتهر به إذ عاش علناً مع ماري آن إيفانس (جورج إليوت)، كرفقاء روح أثرت العلاقة بينهما، وإن من دون زواج، حياته وكتاباته (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

أمثولة وردزوورث

في سوناتيّة(*) (Sonnet)، (هناك متعة في الألم الشعري): «There is a pleasure in poetic pains»، يروي وردزوورث أنّى لفكرة كتابة «كلمة تَعِسة» (Luckless)، في صميم التّأليف، أن تتعقّب الشّاعر باستحواذ غالباً «إلى المطيّة الاجتماعيّة» (To the Social Board)، «وأن تطارده متأخّرة في النّصوص الصّامتة». ما برح وردزوورث يشكّل مكاناً يصلح للبدء منه ـــــــ أسهل الشّعراء منالاً للشّيم غير الشّعريّة، كما أسماه جون ستيوارت ميل(**) في سيرة الأخير الذّاتيّة (Autobiography). أدرك وردزوورث معنى الانحصار في قالب الكاتب ـــــــ فتعجّ الأسطر الثّلاثمائة الاستهلاليّة من كتابه **وقائع ممهدة** (*The Prelude*) بذاك الإحباط الدّاخليّ ـــــــ وإن راكناً في

(*) السوناتية قصيدة تتألف من 14 بيتاً شعرياً وعادةً ما يحتوي كل سطر فيها على عشرة مقاطع (المراجع).

(**) جون ستيوارت ميل (1837 - 1806): فيلسوف واقتصاديّ بريطانيّ. والده جيمس ميل أحد كبار أهل العلم والمعرفة في القرن الثّامن عشر. نشأ في عزلة عن بقيّة الأطفال، فنال تربية عقلانيّة. تعلم جون الإغريقيّة في الخامسة من عمره، فاطّلع على أعمال هيرودوت وأفلاطون، وتعلّم اللاتينية في التّاسعة، ودرس أرسطو ومنطق هوبز في الثّانية عشر، وفي الثّالثة عشرة قرأ مبادئ ريكاردو. كانت تربيته الفكريّة موجّهة بعناية من قبل أبيه، وخليطاً من العلم الطّبيعي والآداب الكلاسيكيّة. لم يكن جون ثورياً بطبعه، ووقف مع بنثام ضد النّزعة اليقينيّة وكلّ ما يقاوم مسيرة العقل والتّحليل والعلوم التّجريبيّة، وجاهر باستمرار بكون السعادة غاية الوجود البشريّ، وأكثر ما مقت ضيق الأفق وسحق السّلطة أو العادة أو الرأي العام للأفراد فوقف بحزم ضدّ عبادة النّظام. وإذ هو مقتنع بفكره ومحطّ إعجابه، امتدح كلّ ما امتدحه أبوه أي العقلانيّة والمنهج التّجريبيّ، والدّيمقراطية والمساواة، وهاجم ما يهاجمه النّفعيّون من التّعصب الدّينيّ والإيمان بالحقائق البديهيّة التي لا يمكن إقامة الدّليل عليها ونتائجها اليقينيّة التي أفضت في رأيه إلى التّنازل عن المنطق (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

الأصول إلى حقيقة أنّ رؤية مشكلة تعني رؤية حاجة مضمرة لا تزال قابلة للوصول إليها[9].

تخيّل وإذن، لو أنّ وردزوورث كان ينظم هذا المقطع الأخير من قصيدة **الساكنة وسط الطريق المهجورة** (*She Dwelt Among the Untrodden Ways*)، وبلغ الذّرويّة الصّاعقة للسّطر ما قبل الأخير، متشوّفاً آخر الفتوحات:

عاشت مغمورة، وقلائل هم العارفون

أنّى استنكفت لوسي عن الحياة؛

بيد أنّها الآن نزيلة لحدها، و، آه،

ـــــــــ وما ماهيّة الآه؟ لوسي تلك شابّة يافعة غير ذات أهميّة ظاهرة في هذه العالم؛ هي الآن ميّتة. افرض أنّ «آه» تلك تدمغ البقعة ما قبل اللفظيّة حيث الهوّة الذّهنيّة، تلك العتبة التي عبْرها قد تعبر الكلمات أو لا، لتلائم القالب المقفّى المصبوب لها. افترض (وهذا إبداعي الخالص)[10] أنّ وردزوورث جرّب هذا تالياً، على غرار ما قد يفعل معظمنا:

و، آه،

ما من خاسر سواي!

بيد أنّ للهوّة المستجلِبة رأياً آخراً. يعوز الشّاعر فتحاً، وما الفتح إلّا ما على اللغة أن تكون في أوج أهميّتها ـــــــــ لا الفكر المتحجّر من

مكتبة الفكر الجديد

تسميات وآراء. واقع الحال أنّ وردزوورث خطّ عوض ذلك:

بيد أنّها الآن نزيلة لحدها، و، آه،

وما الفارق سوى عندي!

إنّما ذاك الفارق أمر يحدث هنا مجلجلاً، مستوفياً أتمّ الاستيفاء فسحة شغرت له، لكن كذلك مثل لطمة خصوصيّة غائرة تسدّد إلى القلب من جديد. هي خصوصيّة إذ ذاك الفارق المستشعر لا يتّخذ اسم شعور مفرد مثل «الشّجن»؛ بل لا يسمّى شعوراً البتّة. وبالتّالي ما أشبه «الفارق»، في عدم البوح بماهيّته، وعدم الإضطّرار لذلك، بفذلكة عن أقصى ما قد تقدّمه اللغة: هي تمنح الكلمة، بيد أنّك تستشعر معناها.

يعدل ذلك حسبان وردزوورث لقصيدته **الثبات والاستقلالية** (*Resolution and Independence*)، حيث يلتقي في خضمّ الكمد رجلاً عجوزاً: «مكان قفر، بحرة، بمحاذاتها كان ثمّة رجل... لا هو منتصب ولا جالس، بل «كان». يقول صموئيل تايلر كولريدج(*) (Samuel Taylor Coleridge) إنّ كلمات تأسيسيّة مثل «الفارق» أو «كان» تطلّبت معنًى ببالغ صراحة وجهد، لأجل أولئك القرّاء المدقعين الذين قدّمهم كخصوم وردزوورث، ممّن احتاجوا استنهاضاً شعريّاً أكثر إسهاباً:

(*) صموئيل تايلر كولريدج (1772-1834): شاعر وناقد وكاتب إنجليزيّ، ومشتغل بالفلسفة. أعلن مع زميله وليام وردزوورث بدء الحركة الرّومانسيّة في إنجلترا بديوانهما المشترك. هو أحد شعراء البحيرة، وهو اسم يطلق على مجموعة من الشّعراء الإنجليز الذين عاشوا في منطقة البحيرات في إنجلترا في مطلع القرن التّاسع عشر، ولم يتبّعوا كمجموعة أيّاً من المدارس الفكريّة أو الأدبيّة المعروفة آنذاك. وأطلقت *Edinburgh Review* عليهم هذا الاسم كنوع من التّحقير (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

قضّت أعماله مضجعهم عبر إقحامهم في ذواتهم الوضيعة ـــــــ ثمّ ينكصون عن القلب، أو بالأحرى عن المكان حيث يتعيّن على القلب أن يكون، يصحبهم رهاب خواء حقيقي[11].

وإذ هم عاجزون عن إعطاء ردّ مبدئيّ، تراهم يخشون ما في ذواتهم من فراغ ينقصه محفّز التّنميق في الأسلوب. فيكتب وردزوورث لكولريدج أنّ هؤلاء أناس:

مطعمهم

الأحرف البائدة، لا روحيّة الأشياء،

ليس واقعهم فكراً أو قدّاً

ولا سليقة بمهام حيويّة، بل هو حائل

(*The Prelude* (1805), 8.297-9).

إذ يصبو وردزوورث نيابة عن هؤلاء إلى قرّاء ذوي خيال وافٍ لإدراك أنّ في أغلب الأحيان ربّما الضّئيل والرّتيب من الأشياء، لا السّامي منها، هو الأقرب إلى ما هو أساسيّ:

في زاوية معجمة من فناء كنيسة ريفيّة، حدث لي أن راقبت صخرة متناهيّة في الصّغر، تكسوها بمعظمها نباتات الشّوكران والقرّاص، مغروزة في الثّرى، حاملة ما لا يربو على اسم المتوفّى مرفقاً بتاريخ الولادة والوفاة، دالة على أنّه كان رضيعاً أبصر النّور يوماً ومات في التّالي.

إنّما أجسم الفوارق ها هنا، بالنّسبة إلى وردزوورث، هو أدنى «فارق» بين الكينونة شيئاً ما والكينونة عدماً ـــــــ محض يوم من حياة غير منجزة. فهو يفكّر في لوسي وكأنّها «زهرة بنفسج بجانب صخرة

مكتبة الفكر الجديد

كستها الطّحالب شبه محجوبة عن ناظري». إذن، هو في فناء الكنيسة مع ذاك المسمّى رضيعاً صراحة، ذاك الذي لم ينبس ببنت شفة وبالكاد حياً:

ما أنا بمحيط حتّامَ قد يتعاطف أيّ قارئ معي، بيد أنّ أفكاراً أكثر هولاً عن حقوق موهوبة وآمال مستثارة وذكريات متسلّلة أو مندرسة حملها إلى عقلي ذاك النّقش قبالة مقلتي أكثر ممّا عداه لأنّ ذلك كان حتماً قسمتي أن ألاقيه على شاهد قبر[12].

كذلك أطلق وردزوورث على نظراء هولاء القرّاء المتعاطفين اسم الشّعراء الصّامتين (Silent Poets) في الحياة المألوفة، يتبحّرون في أفكار جبّارة في صميم معالم نثريّة ظاهرة، دون أن يريقوا من دواتهم قطرة حبرٍ على ورقة.

ابتداع أرضيّة قابضة

لا يقتصر ما يشغل بال وليام جيمس على استحضار كلمة إلى عالم الكينونة فحسب. ورغم تداول جيمس بتلك «الهوّات» (Gaps) ما قبل الشّعوريّة (Preconscious) وكأنّها تستجلب الكلمات الصّائبة لتملأ ذواتها، تراه كذلك أكثر اكتراثاً بما يسمّيه «مضامير» (Fields) الوعي الإنسانيّ (Human Consciousness) الأشسع وكيفيّة تشييدها.

ولا مناص للبشر برأي جيمس من الانتقائيّة (Selective)، إن لم يرغبوا في أن يقصفهم ارتباك العالم اللا متمايز المدوّي والطّنّان. وعليه، نبتدع مضامير وعي ضيّقة بغية التّمركز والبقاء أحياء. بيد أنّ استقرار هاتيك المضامير استقرار نسبيّ، غير موطّد، تماماً مثلما الوعي بذاته ليس كينونة بل سيرورة متغيّرة. وما يلبث أزر شغف وجدانيّ جديد أن ينير في الدّماغ، حتّى تقابله نقلة في مركز الانتباه والطّاقة في الذّهن، كما في مضمار الوعي المحيط به.

مكتبة الفكر الجديد

ما يجذب انتباه جيمس على وجه الخصوص هو كلّ ماكث عند هامش أيّ مضمار وعي مؤقّت وما يليه مباشرة. وبالتّناظر مع عمل ميشال فاراداي(*) (Michael Faraday) في الفيزياء الكهرومغناطيسيّة، يتحدّث عن حقل مغناطيسيّ خارج تمركز الوعي الضّيّق وحوله، ونحوه يولّي مركز طاقتنا مثل إبرة البوصلة. وعند ناصية نطاق معرفتنا المباشرة تماماً، ثمّة بقايا غير مصنّفة ـــــــــ من الذّكريات سيول ومن الطّاقات جموع فاضلة ـــــــــ تنتظر إذن الولوج[13].

يغدق حسّ جيمس النّشط بالهوّة في عطائه، النّابض جزافاً بإمكانيّات المعنى، إن هو حُمل إلى ما وراء اللهاث خلف كلمة مفردة، وبُسط إلى تقصّي الوعي لأثر رقعة مبهمة المعالم من الاهتمام الإنسانيّ، قابعة في حيّز ما داخل المستقصي.

هبْ إذن إنساناً يربكه حال هو فيه، بينما يصبو إلى النّزول به وتفهّمه بكلّ المناهل المتاح له أو لها حشدها. يرسم روبن جورج كولينغوود(**)

(*) ميشال فاراداي (1791-1867): عالم كيمائيّ وفيزيائيّ إنجليزيّ، ومن المشاركين في علم المجال الكهرومغناطيسيّ والكهروكيميائيّ. اكتشف نظرية المحاثّة والنّفاديّة المغناطيسيّة وقوانين التّحليل الكهربائيّ. قال بتأثير المغناطيسيّة على الأشعّة الضّوئيّة، كما وضع أسس الرّبط بين هاتين الظّاهرتين. وأما فرداي كعالم كيميائيّ فهو أول من اكتشف البنزين. ودرس مسألة هيدرات الغاز واخترع آلة حرق البنزين وهو من أطلق ألفاظ المصعد والمهبط والقطب والأيون. ورغم أن مايكل فاراداي لم يدرس من الرّياضيّات في المدارس غير القليل، إلّا أنّه كان عالماً فذّاً صُنّف من أعظم العلماء في التاريخ. ففي نظام الوحدات الدّولي تُحسب قيمة المكثّف وتُقاس بوحدة الفاراد على اسمه، وكذلك ثمّة ثابت فاراداي على اسمه وهو يساوي 96,485 كولومب وهو شحنة المول الواحد من الإلكترونات (المترجمة).

(**) روبن جورج كولينغوود (1889-1943): فيلسوف ومؤرّخ وعالم آثار بريطانيّ. تأثّر بفكر أفلاطون وكَنْت وهيغل وفيكو. لا تنفصل فلسفته للتّاريخ عن بحوثه التّاريخيّة، إذ يحتوي بحثه عن بريطانيا الرّومانية (Roman Britain)، المنشور سنة 1921، على تأمّلات في فلسفة التّاريخ. مشيراً إلى وجود ترابط بين التّاريخ والفلسفة. كان ذا منطق معارض =

مكتبة الفكر الجديد

(Robin George Collingwood) ملامح صورة مماثلة:

بادئ ذي بدء، تراه واعياً لشعور يتملّكه، دون إدراك كنه ذلك الشّعور. جلّ ما يدركه هو اضطراب أو هياج، يشعر به يجري في عروقه مجرى الدّم، إلّا أنّه يجهل جبلّته. وإذ هذا هو حاله، يقتصر كلّ ما بوسعه قوله عن شعوره على: «أشعر... لست أدري ما أشعر». فإذا به يصنع شيئاً ينتشل بواسطته ذاته من ذاك الظّرف الواهن المضطهد[14].

ويستطرد كولينغوود أنّ عين ما يصنعه المرء هو جعل اللغة تتعدّى حدود التّسمية البسيطة إلى لغة تمسي استكشافيّة، ساعة تكفّ عن كونها تلقائيّة. وبصورة حاسمة، ما هكذا امرء بذاك العارف مسبقاً، أيّاً كانت التّلميحات في خلفيّة ذهنه. إذ تتولّد المشاعر قبل أن يهتدي مستشعرها إلى اسمها. إنّ الإبهام والوجود لمتناغمان. ورغم ذلك، نشدّد في التّعليم، من الأدنى إلى الأسمى، ومن التّطور المهنيّ المطّرد إلى دروس التّدريب التّحفيزيّ، نشدّد على «محصّلات تعلّم مجمع عليها» (Agreed Learning Outcomes) مسبقة الإعداد، وعلى دروس مخطّطة بالكامل حتّى في الارتجاليّة والهياكل المُمحورة والمناهج الدّراسيّة المقيّدة ـــــــــ وكلّ ذلك خدمة لما يُسمّى «سلوكيّات التّعلّم النّاجعة». وشتّان بين ذلك وبين فكرنا.

ما يحتاج المرء المربك إلى فعله هو إعداد فسحة بؤريّة، أي

ـ للوضعيّة المنطقيّة السّائدة آنذاك في إنجلترا. وفي المجال الجماليّ، تتميّز فلسفته بتحديد الفنّ واللغة. أخذ من كروتشيه مفهوم استقلاليّة الفنّ وكون العمل الفنّي أوّلاً تعبيراً عن العاطفة، والفنّ هو المرحلة الأولى من تسلسل هرميّ؛ حيث المرور بالعلم والدّين والتاريخ، ينتهي إلى حريّة الفلسفة (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

مضمار، تمثّل المعضلة مجهولة الاسم، توخّياً لإيجاد ما يسعنا تسميته أرضيّة قابضة للاستقصاء والتّأمّل. ربّما كانت هذه الفسحة هي ما توفّره السوناتيّة من خريطة أو قالب؛ وربّما كانت مناظر الطّبيعة المسترجعة حيث يحصحص وردزوورث تفكيره؛ أو ببساطة رقعة موصومة برواية راجحة مع ما يشتمل عليه مبناها من علاقات متبادلة. تحدّث السّير فيليب سيدني(*) (Sir Philip Sidney) في كتابه *Apologie for Poetrie* (1585)، عن «مخطّط أساسيّ خياليّ لابتكار مثمر»[15].

بعض السّوانانات

فلنأخذ مثل *Certain Sonnet 19* لفيليب سيدني، بمطلعها «لو أهتدي أنّى لأفكاري هذه أن ترحل». هي قصيدة عن حبّ مرذول وعمّا ينبغي فعله، إن كان ثمّة ما يُفعل، مع هاجسه. ينعطف فيها الشّاعر ويلتفّ، فإذا ما نطق بيت شعر بلسان فكرة قائلاً «لو كذا»، تبعه دوماً بيت لاحق يقول: «أو لو كذا»، وهي «كذا» مضادّة للأولى، وهكذا مجتازين نطاق تبدّلات مقفّاة في صميم نوع من آلة فكر شعريّ:

لو أهتدي أنّى لأفكاري هذه أن ترحل،

أو لو أفكّر أن قد تحظى أفكاري بختام جميل:

لو حسّ التّمرّد منطق النّاموس يتلقّى

أو لم يكن المنطق المحبط عبثاً يخاصم...

(*) سير فيليب سيدني (1554-1586): شاعر إنجليزيّ، أحد حاشيّة البلاط وعالم وجنديّ. يُذكر بوصفه أحد أبرز الشّخصيّات في العصر الإليزابيثيّ (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

سأعمد إلى طراز القصيدة وأسمّيه لغة ضمن لغة ـــــــــ مخاطبة قارءها ضمنياً: خُذ هذا البيت مع ذاك، وخُذ كلّ «لو» مع «أو» ندّها، وقِس ما بين الاثنتين من تناظر وبَوْن إذ تقرأ نزولاً في الصّفحة أو عرضاً. هنا تضطّلع قصّة الحبّ المألوفة (Familiar Love-Story) بدور المخطّط الأساسيّ وأمّا الهيكل الشّعريّ فهو الخيال المبدع. ومن بُعدٍ ثالث أرفع، بوسع ذهن الكاتب موضعة أفكاره هنا وتقصّص أثرها، كلّ واحدة على حدة في الصّفحة ذات البعدين أمامه، ويُرتقب من القارئ الإتباع. وبالتّالي، فقالب القصيدة مسبوك في أرضيّة قابضة للتّبحّر في الأفكار، أو كما يسمّي صموئيل دانيال(*) (Samuel Daniel) عوالم الشّعر الصّغيرة تلك «جُرم نَسق وقالب»[16]. بيد أنّ «أفكاري هذه» لن تستجيب لسيطرة مفكّرها، في خضمّ المَرَج الوجدانيّ للمضمون، إذ قد تكون أفعالاً ذات صيغة معلومة متروكة عند آخر الأبيات متمنّعة بلا نفع («ترحل» (Leave)، «يتلقّى» (Receive)، «يخاصم» (Contend)). وبأسلوب أو بآخر، ينطق الشّاعر مستتراً بالكياسة المنهجيّة الصّارمة: حرّروني من قيد هذه المعضلة.

وتستجيب الرّباعيّة الشّعريّة الثّانيّة لذاك البكاء الباطنيّ الصّموت (Silent Inner Cry) عبر نقل التّناوب الأفقيّ إلى مستوى أسمى، محيلاً «الأفكار هذه» ممّا قد يفعله ضمير المتكلّم «أنا» في المقطع الأول إلى ما قد يفعله ضمير المخاطب «أنت» هنا ـــــــــ ويستأنف من جديد:

لو كان لك إمّا أن تغيّري قلبك الجافي

أو زمناً (ما انفكّ) جافياً لوّث جمالك:

(*) صموئيل دانيال (1562-1619): شاعر ومؤرّخ بريطانيّ (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

لو أنّ هذا الحبّ يرحل يوماً من مهجتي

أو ربّما أحظى ببعض الحبّ لقاء حبّي...

وكرّة أخرى يُتوقع من القارئ اتّباع التّحركات شبه المحوسبة لدماغه الثّاني، هنا على الصّفحة، العالق في فخّ ما له من آليّات. ما من شيء هو هنا «لمرة واحدة» البتّة، منجز لمرّة واحدة وإلى الأبد؛ كلّ شيء هو على الأقلّ ضعف ذاته مرّتين، فمرّة بأسلوب ثمّ بآخر، مراراً وتكراراً. وعلى هذا المنوال تعمل القصيدة داخل ذاتها: إنّها تفكّر، لكأنّ في دماغها صلات متشابكة داخليّة. لذا، فإنّ «التّغيّر» في أول بيت من المقطع الثّاني يقابله طِباق عبر «ما انفكّ» في البيت الثّاني، وكلاهما مستتران يربط بينهما تكرار «الجافي» (Cruel) في صفحة العقل المرسومة مفصّلاً. وعلى نحو مماثل تقحم «من مهجتي» (My Soul) في ثالث الأبيات في استماتتها في مواجهة حاسمة مقابل «لقاء حبّي» في رابع الأسطر، ناهيك عن محاولة «مهجتي» و«هذا الحبّ»، وكأنّها أجزاء تلقائيّة، للولوج إلى العلاقة الصّحيحة بينها. لكن إنّ نصّ قانون لغة القصيدة على أنّ مقابل كلّ «أنا» ثمّة «أنت»، ولكلّ «لو» ثمّة «أو»، لوجبت قراءة البيت الرّابع على هذا النّحو:

أو ربّما أحظى ببعض حبّك لقاء حبّي

ثمّة في تساوق الأشياء تغيّر غير معلن يصحب ضعضعة ساكنة، تغاير معتبر يُظهر الحالة فجأة أرداً. فترى الشّاعر يقلع عن الأمل في المساواة: لا يستطيع توقّع كون «حبّك» جزءاً من الآلية المثاليّة؛ ويجزي عنها فقط، في أحسن الأحوال، «بعض الحبّ» (Some Love). على حين غرّة، نرى لما تسطو تلك الكلمة الدّقيقة «بعض» على عالم القصيدة

مكتبة الفكر الجديد

الذّهنيّ الصّغير، فمن ذا الذي خطر له قدرة كلمة «بعض» على الكون أكثر كلمة وجدانيّة وإنسانيّة في القصيدة بأسرها؟ فما الحال أنّ القصيدة لا تعدو كونها آلة، بل إنّها إذ ما جُرّدت من آليّتها لن تعدو حينها كونها آلة.

هو، في كلمات سوناتية للبرتغاليين (*Sonnets for the Portuguese*) للشّاعرة إليزابيث باريت براونينغ(*) (Elizabeth Barrett Browning)، «مكان نقف فيه ونحبّ فيه ليوم/ حوله يحوم الدّيجور وساعة الوفاة» (22): مكان يُنجز فيه فعل التّفكير بحبّ مبخوس. وتنتهي قصيدة سيدني، متشظّية إلى عين العناصر التي تمخّضت القصيدة عن اتّحادها بادئ الأمر:

أرضخ وأقاوم، ألثم الألم وألعن:

وأحفظ فكراً، ومنطقاً، وحسّاً، ووقتاً، وأنت، وأنا.

في هذا المقام، ليس الأمر «أنت وأنا» سويّة ببساطة وطبيعيّة، كما في السّياق المألوف لضمير «نحن»؛ بل «أنت، وأنا» (إذ هذا ما آلت إليه دقّة الشّعر) بين أحضان أمور جمّة متزايلة في هذا العالم. ترمز تلك الفاصلة إلى ما تكتنفه من رابطة وإحساس خفيّ أرغما ذلك على الصّيرورة قصيدة: مكان بديل، حيث الرّوابط بين الكلمات تجزي عن العلاقة بين

(*) إليزابيث باريت براونينغ (1806-1861): من أبرز شعراء العصر الفيكتوريّ. كانت قصائدها الأكثر شعبيّة في إنجلترا والولايات المتحدة خلال فترة حياتها. قامت براونينغ بنشر عديد من أشعارها أثناء حياتها، وقام زوجها بنشر الباقي بعد وفاتها. جعلتها أشعارها من أشهر المؤلفين، ما حثّ الشّاعر الإنجليزي روبرت براونينغ على مراسلتها ليخبرها عن حبه لأشعارها ما ترتب عنه لقاء بينهما سنة 1845. واعتبرت تلك المراسلات بينهما الأشهر في أدب الغزل (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

البشر، بغية أن يّصنّف في هذه البيئة ما يتعذّر تصنيفه في سواها. هي حياة ثانية، نموذج حياة، يتحتّم عليها الظّعن عن وجدان الحياة إلى هيكل اللغة فقط لتثوب بعدها من تلك اللغة إلى الوجدان المستشعر في حنايا هكذا عبارة مثل «بعض حبٍّ». وبمعيّة قصيدة كهذه، في كل تشابكها، يرى الكاتب والقارئ عقلاً مصغّراً قبالة أحداقهما.

أمثولة الدّراما الشيكسبيريّة

سوى أنّ هيكليّة السّونيتة لا ابتكار فيها، في الظّاهر أقلّه. ولا مناص من سبل أدبيّة أخر لمحاولة إيجاد مضمار غير موصد شكليّاً أو متحفّظ إلى هذا الحدّ. يقتضي ذلك ما سأسمّيه ابتداع فسحة ذات دلالة، ميّالة للتّطور. ويقوى المرء على رؤيتها في طور تشكّلها، مثل الحال مع ضربة ريشة واحدة، على غرار وصف كوليريدج لوليام شيكسبير، على سبيل المثال، إذ يشيّد لذاته فسحة خلّاقة ليبدع في أرجائها. فيكتب كوليريدج، مشيراً بالبنان إلى أبسط المطالع: «إحدى أسرار فنّه الخلّابة».

هي عدم تبدّي الحوارات المتزايلة في أحيان كثيرة مُحدَثة ممّا سبقها وممّا هي متأتيّة بعضها من بعض، بل تبدو نابعة من شخصيّة المتحدّث المتميّزة[17].

لا ينطبق ذلك على مثال «ما النّبأ الآتي من روما؟» مستتبعة بعجز «إنّه ليسرّني أنّ تطرح عليّ هذا السّؤال. إنّما النّبأ هو:...». لا يتخلّل الجملتين زاوية انعطاف ولا بعدٌ زائد مشيّد بحيويّة، كما عهدنا أعمال شيكسبير على الدّوام. ولنأخذ مثلاً كلاسيكيّاً، ذاك الشّاب اليافع مالكولم (Malcolm)

مكتبة الفكر الجديد

يحثّ ماكدوف (Macduff) على الثّأر من ماكْبِثّ[*] (Macbeth) عقب نحر زوجته وأطفاله الصّاعق:

قَر عيناً:

فلنصنع لأنفسنا طِبّاً لثأرنا المهول،

ليبرأ ذاك الثّبور الفتّاك.

ليردّ ماكدوف:

هو لا نسل عنده (*Macbeth*, 4.3.246-9).

في هذا الرّد، ربّما يرجع الحوار الباطنيّ الصّاعق في اسم الإشارة «هو» إلى ماكْبِثّ («فأنّى لي أخذ ثأري منه حقاً؟») لكن ربّما يرجع إلى مالكولم نفسه («هو ـــــــ ولا يسعني حتّى القول «أنت» مباشرة ـــــــ عاجز عن تصوّر ماهيّة هذه الخسارة»). ما سلف هو من بين أفضل الأمثال بالنّسبة إلى النّاقد الفيكتوريّ جون روسكين[**] (John

---

(*) ماكْبِثّ (*Macbeth*): مسرحية تراجيديّة للمسرحيّ الإنجليزيّ وليام شيكسبير كتبها بين سنتي 1603 و1606، وهي أقصر تراجيديّاته وليس فيها حبكة جانبية فيها تتعلق بأي شخصية أخرى. مُثّلت هذه المسرحية مراراً، وأنتجت للسينما والأوبرا ومسلسلات التّلفاز.
تحكي عن القائد الإسكتلندي ماكْبِثّ الذي يغتال ملكه دنكن ليجلس على عرش إسكتلندا مكانه.
مالكولم: شخصية في مسرحيّة ماكْبِثّ تستند إلى مالكوم الثالث ملك إسكتلندا. هو أكبر أولاد الملك دانكن، يستعيد العرش في النّهاية عقب حشد عسكري لإسقاط ماكْبِثّ.
ماكدوف: شخصيّة محوريّة في مسرحيّة ماكْبِثّ إذ يقتل ماكْبِثّ في نهاية المطاف في الفصل الأخير. ويمكن اعتباره بطل الثّأر الذي يساعد على حماية إسكتلندا من طغيان ماكْبِثّ (المترجمة).

(**) جون روسكين (1819–1900): شاعر وناقد فنيّ ومفكر اجتماعيّ إنجليزيّ. =

مكتبة الفكر الجديد

(Ruskin)، إذ يجلّي انقضاض ما أسماه «خيالاً ثاقباً» (Imagination Penetrative) حيث ثمّة في كلّ كلمة، «ملتبسة غالباً، شبه منطوقة غالباً» و«متبرّمة من تأويل مسهب»، ثمّة «تيّار معنى هائل مستتر، ولَدُنه قرينة أماكن غائرة منها نجمت وطيفها»[18] تحسبه من بُعد باطنيّ أميط عنه اللثام فجأة.

فليس بالتّالي ما ابتُكر في هذا الحوار مجرّد وجهتي نظر متقابلتين بل هو كذلك، ثالثاً، إحساس بحقيقية الفسحة بينهما، كجرّة إغريقيّة منبثقة ما بين هيئتين متواجهتين في التّوهم الشّهير (Famous Illusion):

مالكولم: خُض في الأمر خوض الرّجال.

ماكدوف: هذا ما ينبغي لي.

بيد أنّه يتحتّم عليّ الإحساس بالأمر إحساس الرّجال (4.3.253-5).

وهذا بالذّات ما يعنيه تشييد ما جنح وليام جيمس إلى تسميته حقل قوّة ثلاثيّ الأبعاد مسرحيّ مكتنز، بمراكز طاقة وجاذبيّة متعدّدة فاعلة ومستجيبة لبعضها في كنفه، أكثر منه محض تسلسل مؤقّت لأحاديث مبوّبة آنفاً يتبع بعضها بعضاً. أو ليس هو «كتلة» ماديّة ميّتة بحتة، كما في أدبيّات وردزوورث، بل هو شيء ذو «هيكل» يشتمل على «حركة» حيّة.

= له العديد من المؤلفات والأعمال الأدبيّة والفنيّة، وقد كان لكتاباته وفنه أثر كبير في العصرين الفيكتوريّ والإدواردي. وقد حاز راسكن شهرة واسعة بعد منافحته عن المذهب الطّبيعيّ في الفن. كانت الدّقة سمة كتاباته الاجتماعية التي تناولت الارتباطات بين القضايا الاجتماعيّة والأخلاقيّة والثقافية والتي أثّرت في تطور الاشتراكيّة المسيحيّة. أثّر تفسيره للفن والهندسة المعماريّة كثيراً على جماليّات العصرين الفيكتوريّ والإدواردي. كذلك تأثّر به غاندي في حل المشاكل الاجتماعية سلميّاً دون اللجوء إلى العنف (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

فالكاتب، إذ يبتكر حقل طاقة لتوليد الأفكار، يمنح ذاته والقارئ أرضيّة قابضة لتأمّل التّجربة.

أمثولة شعر توماس هاردي(*)

«كبير هو قسط الحياة (أناس، وأماكن، وأحداث) الذي لا يستحيل معرفة»[19]. بيد أنّ ذاك ما يقوى عليه الأدب: ابتكار إطار لنطاق كينونة ما لم يسبق لك إدراك كونه مادّة بحث، أو، إن كنت مدركاً، فلست تدرِ أنّى تدلف إليه وتستكشفه. إلّا أنّك لن تلبث أن تلجه حتّى تجده شبيهاً بالمرايا السّحريّة والسّجاد المزخرف أو أبواب المكتبة في رواية الكاتب الخياليّ الفيكتوريّ جورج ماكدونالد: تأخذ بيدك إلى مدى، لا يمنح الأفكار التّائهة أو الدّفينة مأوى تُدرس فيه فحسب، بل يولّد هو بذاته من الأفكار مزيداً ومزيداً.

أما والحال ذلك، فهاك توماس هاردي (Thomas Hardy) يكتب عن التّجربة البسيطة ظاهراً الوقوف في الإطار العرفيّ لقصيدة **مخالفة الوعد** (*A Broken Appointment*):

لم تأتي،

(*) توماس هاردي (1840–1928): روائيّ وشاعر إنجليزيّ، وكاتب واقعيّ من العصر الفيكتوريّ. اشتهر كروائيّ أكثر منه كشاعر. تأثّر بالرّومانسية، خاصّة بالكاتب وليام وردزوورث، كما أثّر شارلز ديكنز في أعماله. اهتمّ هاردي بنقد أوضاع المجتمع الفيكتوريّ مركزاً على الطّبقة الرّيفيّة. كتب هاردي أولاً مجموعة من الأشعار لم تنشر حتّى سنة 1898، لكن اعتُبر شعره خلال خمسينيّات القرن العشرين ذو جودة مماثلة لرواياته، وكان لها تأثير واضح في حركة الشّعراء خلال خمسينيّات وستينيّات القرن العشرين. تدور أغلب أحداث أعمال هاردي في ويسكس، إقليم من نسج خيال الكاتب، تصارع فيه مجموعة من الشّخصيّات أقدراها وظروف الحياة (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

والزّمن الزّاحف راجع، وألفاني فاقد الحسّ ــــــــ

إلّا أنّه أقلّ لخسارة حلولك العزيز هنا

ممّا وجدته ناقصاً في ادّعائك

ذاك الحنوّ العظيم الذي قد يثمر

إحجاماً لخدمة حنان هو عن الحب ناشئ

ملتاع أنا، وقتما، إذ ساعة الأمل مسّدت قمّتها،

لم تأتي.

ما أنت لي بمحبّة،

والحبّ وحده قد يدين لك بالولاء؛

ــــــــ ذاك أعرفه ولطالما عرفته. لكن، حتّى زاد

أعمال البشر تتكهّن بكلّ شيء ما خلا الاسم،

لم يستحقّ مجرّد ساعة أو أكثر

لإضافة هذا: ذات مرّة، أنت، امرأة، أتيت

لتسكّني رجلاً هدّه الزّمن؛ وإن كان الحال أنك

ما أنت لي بمحبّة؟

مكتبة الفكر الجديد

يبدأ المقطع الأوّل ببيت متجرّد وحقيقة صارخة: «لم تأتي»، وبه ينتهي، لكأنّه يعجز عن تخطّيه. وكذلك، وبتساوق يبدأ المقطع الثّاني ببيت: «ما أنت لي بمحبّة»، وبه يختم، لكن مرفق هذه المرّة بعلامة استفهام تستميت في استجداء متّسع للأمل مقابل الأمل، وإن في الختام. بيد أنّ غاية مبلغ القوّة يكمن في عدم رؤية القارئ لمقطعي الشّعر على صورة «كتلتين» منفصلتين مقفّاتين، بل يشهد فجأة ولوج الرّوح في ما يتوسّطهما من هوّة:

لم تأتي.

ما أنت لي بمحبّة.

ـــــــــ يميل وليام جيمس إلى تسميتها منشّطة نشاطاً ذا مغزى. لن تجد برهة فعليّة تحدث لا يرجع فيها المرء صعوداً: بل يغور المعنى ويتحتّم استشفافه في ذلك الزّمان المبتدع في حنايا المكان بين نهاية مقطع وبداية الآخر. آنئذ تطلّ هاتيك الفسحة برأسها بين مقطعي الشّعر، تحسبها شيئاً تحرّر من تبعيّته بل غدا حيّاً بذاته، فيها يستطيع المرء الإحساس بغوص المسار الباطنيّ لإدراك الضّرر ورؤيته. وعلى ذلك زِد، إذ يشكّل البيت «ما أنتِ لي بمحبّة» جزئيّاً تَبِعة مسافة الضّرر تلك بين المقاطع الشّعريّة لكن هو أيضاً، ساعة سُطّر، صانعها كذلك، بأثر رجعيّ، وراء ذاته بالضّبط. في ذلك التّناوب الوجيز بين التّحرّكات ذهاباً وإياباً، ذاك هو المزيج الإنسانيّ للمؤثّر والمتأثّر بصورة حاسمة إذا ما انخرط في فعل الكتابة. ولمرّة مفردة، في هذه القصيدة، جُعل مخزون المعنى الرّنّان ذاك، حيث في صميمه يجري العمل، والذي سبق للعمل أن رفد في صنعه وبسطه، مرئيّاً في الفسحة الخاوية والصّامتة إنّما المعبّأة، التي

مكتبة الفكر الجديد

تأتي لتحلّ بين «لم تأتي» و«ما أنت لي بمحبّة».

تُمثّل تلك الفسحة صورة أرضيّة الأدب القابضة: «تقبض المعنى المضمر، تماماً مثلما بدت بعض الأماكن في مقاطعة ويسيكس»[*] (Wessex) في روايات توماس هاردي قابضة على ذاكرة أحداث مرّ بها هناك. فبالنّسبة لهاردي في مواضع مماثلة، متبنيّاً مفردات وردزوورث، «هاتيك المواضع المتوارية من قوّتي/ تبدو مشرعة»[20]. وبالتّالي، تبدو قصيدته وكأنّها غالباً تلتفت إليه في عين لحظة يخطّها فيها. إذ هاردي هو أفضل من قرأ نفسه لكونه هشّاً قبالة كلماته في خضمّ فعل الكتابة. فتراه يضع نفسه في قلب شعره، ليلفي شعره آيضاً إليه، وحتّى رادّاً عليه. والحال هو، وإنّ ذلك لجوهريّ، كما لو أنّ الصّفحة غدت نسخة ثانية عن عقله الخاص متحوّلاً الآن إلى قصيدة. لذا حينما يقرأ هاردي ما خطّت يداه للتّو، بالكاد يقوى على تحمّل إبصار أبياته. «ما أنت لي بمحبّة؟» أو تماماً قبل لقاء آخر متوقّع منذ الأزل، يجد هاردي نفسه:

... عالماً أنّ ما هو الآن على وشك الحصول

لسوف يتحقّق فيك أيّا فسحة صغيرة!

(The Minute before Meeting)

والكلمات ذات الخطّ المائل هي اعترافه: وحتّى إذ الزّمن متقهقر

(*) حدّد الكاتب الإنجليزيّ توماس هاردي كافّة رواياته الكبرى في جنوب وجنوب غرب إنجلترا وأسماها "ويسيكس" تيمّناً بالمملكة الأنجلو - سكسونيّة التي كانت قائمة في القرون الوسطى في هذا الجزء البلد قبل غزو النّورمان لإنجلترا. وعلى الرّغم من أن الأماكن التي تجري فيها أحداث رواياته موجودة في الواقع، إلّا أنّه أعطى المكان اسماً خياليّاً (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

ببطء ـــــــــــ «ما هو الآن/ ما - هو - الآن - على - وشك - الحصول/ الحصول - لسوف - يتحقّق» لا تنفكّ رؤية ما خفي من معنى خاصّة كلماته يؤلمه من جديد.

يكتب هاردي في الفصل الثّالث من كتابه **العودة الى الوطن الأم** (*The Return of the Native*) (1878): «إنّما البشر مثل الكواكب، أيّما كانت زِنة عريكتهم، يحملون أجواءهم معهم في أفلاكهم». بيد أنّ رأيي يجنح إلى صحّة هذه المقولة لا بالنّسبة إلى بعض البشر فحسب بل إلى التّجارب والأفكار والكلمات بحدّ ذاتها. وإنّه لمن الصّحيح في مكان حاجة هكذا قوى إلى شيء يقارب مكانها الخاص حيث يُنظر فيها واقعاً لا تُعاد صياغتها فحسب؛ مكان يُستدعى إليه ما يحوطها من هالة أو شذا أو رنين أو ملمس أو جوّ ويُدرك كبعد من أبعاد المعنى.

ويُعضل الحال في موقف مربك وقتما تظنّ نفسك عارفاً بما «يفترض» أنّك تشعر، دون أن يبدو ملائماً للتّسميات المسنونة مهما كان الحال. لربّما عرف هاردي بذاته ما قصده البطل المفجوع في رواية *A Soap Opera from Hell* (1998) لكليف سينكلير(*) (Clive Sinclair)، وقتما يجد في خسارته أنّ ما أيسره من فعل أن يصف من الأمور ظواهرها، بيد أنّ المفردات تخونه إذا ما صار لمشاعره شارحاً. كلّا. متاحة هي المفردات. إلّا أنّ المفقود هو معجم باطنيّ يمدّه بمعانٍ ذاتيّة. إنّه ليألف كلمة «لوعة»، لكنّه مرتاب في تحقّق مكابدتها.

(*) كليف سينكلير (1948): كاتب بريطانيّ الذي نشر عدداً من الرّوايات ومجموعات قصصيّة حائزة على جوائز (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

عاش هاردي زواجاً بائساً لسنوات، لكن ساعة أسلمت إيمّا هاردي الرّوح، أصاب منه مقتلاً أن قرأ ما كانت قد احتفظت به من أولى رسائل حبّهما وما سطّرته من يوميّاتها الذّاتيّة في سنوات تلت. تتقاعس اللغة المألوفة الصّلدة في مواقف مماثلة: لكأنّ الواقعة تحوي أسى وجريرة ووحشة ذاهلة وحسرة وفاجعة وكآبة، كلّ على حدة. ما يتلهّف إليه هاردي، بين طيّات التّسميات الظّاهريّة البحتة، هو معجم باطنيّ ـــــــــ لغة ضمن لغة ـــــــــ يضفي على تسميات بسيطة شائعة مدلولات ذاتيّة جدُّ متأصّلة ومتقنة ومتواشجة.

وإذ هو يتحسّس الفسحة الملائمة ليفكّر بزوجته في أرجائها، ينتصب هاردي في حديقتيهما حيث اعتادت الاعتناء بالأزهار. ثمّ يعود بعدها ليقف هناك في كتاباته، في **ظلّ الحجر** (*The Shadow of the Stone*): ها هنا، يخيّل إليه أنّه يلمح طيف زوجته مطروحاً أمامه بقدم أو اثنين، تحسبها واقفة تماماً خلف منكبه. وهاك ثاني وثالث المقاطع الشّعريّة من القصيدة:

وقلت: «لا ريب عندي أنّك واقفة خلفي،

وإن أنّى لك المآل إلى هذا المسلك العتيق؟»

فما سمعت إلّا الصّمت ما خلا ورقة شجر هوت

كردّ حزين، وحتّى ألجم اللوعة

ما أنا بمدير إلى الخلف رأسي ليبين لي

أنّه لم يكن ثمّة شيء في حسباني.

مكتبة الفكر الجديد

لكن رغبت أن أنظر وأرى

أنّ أحداً لا يقف خلفي؛

سوى أنّي راجعت نفسي: «لا، سوف لن أبصر

قدراً ربّما يكون هناك، بطريقة مّا».

وعوداً على بدء، نرى، في ما يفصل نهاية مقطع وبداية التّالي من فسحة بينيّة، لغة باطنيّة صامتة ـــــــــ أسمّيها لغة القصيدة ضمن اللغة، مشار إليها ضمنيّاً عبر نشر فسحة مسجوعة وفي لحن يضاف في آخر بيت شعر في مواجهة فاصلة مع جملة نثريّة. إذ مجدّداً يمكن للقارئ، في الأعمّ الأغلب، حرفيّاً إبصار الأثر الصّامت لتلك الفكرة «لم يكن ثمّة شيء في حسباني». ألا إنّه كان وثمّة الآن ذاك العدم الخاوي عقب نهاية القطع الشّعريّ الثّاني (أوّل المقطعين المذكورين آنفاً)، وتحدّي ما يمكن صنعه بشأنه.

ليست تلك بفكرة تاق هاردي إلى التّفكير بها ـــــــــ كون ذلك لا شيء سوى وُهَام نفسيّ. فينهض آخر بيت من ذلك المقطع بفعل ما أحجم البيت السّابق له عنه ـــــــــ ألا وهو، «إماطة - اللثام» (Dis-Cover) عن غياب سيعايشه من الآن وإلى الأبد رغم أنفه:

وحتّى ألجم اللوعة

ما أنا بمدير إلى الخلف رأسي ليبين لي

أنّه لم يكن ثمّة شيء في حسباني.

مكتبة الفكر الجديد

ساعتئذ، في خضمّ كتابته، يسع هاردي الإحساس بالقصيدة تردّ عليه ـــــــــ في بيت الشّعر «لم يكن ثمّة شيء في حسباني» محدّجاً تحديجاً مباشراً بارداً ـــــــــ وإن لم تفعل ذلك زوجته الرّاحلة. والحال كأنّ القصيد بحدّ ذاتها تستجدي جوابه، لتستطيع الانتقال من مقطع إلى مقطع يليه. وتجربة منه لتلك الحركة في تناغم فسحة القصيدة الحيّة، أوّل ما خطّه هاردي في مسوّدة البيت الأول من المقطع الشّعريّ الثّاني هو «لكن شعرت أنّ عليّ أن أنظر وأرى» قبل أن يعدّلها لتصير «لكن رغبت أن أنظر وأرى». حاله في ذلك حال وليام جيمس، لاهثاً خلف موائمة بين كلمة وهوّة. بيد أنّ في مكان ما قبل ذلك، في خلفيّة ذهنه، لا محيص له عن تبديل رغبته الأصليّة التّائهة: «رغبت أن أنظر وأرى/ أنّها، أنّ إحداهن، واقفة خلفي». أمّا الآن فالبيت أمسى فقط «رغبت أن أنظر وأرى/ أنّ أحداً لا يقف خلفي»، لكأنّ الأمل يغلب الإحباط في قهر القدرة الوجدانيّة على تحمّله. فإذا به يمسي رجلاً مطوّقاً بين صدوفه عن معرفة الحقيقة وعجزه عن تجشم تجاهلها. وما من مفرّ له سوى بذاك النّفي المضاعف الموازي «عدم اللاتبصّر»، يصحبه «ربّما» و«بطريقة مّا». لكأنّ الرّغبة في الاعتقاد ضرورة واعيّة ومشرفّة أكثر من الاعتقاد بعينه. فترى في هاردي، في تلك الالتفافات والانعطافات، رجلاً أعظم من ذاك الذي أطاق كونه غالباً.

في منظور هاردي، ينجم ذاك اللجوء الهشّ إلى الكتابة عن شيء تشير له القصيدة نفسها بالبنان ـــــــــ يعني به حديثه المباشر الصّاخب واستماعه للصّمت جواباً:

مكتبة الفكر الجديد

وقلت: «لا ريب عندي أنّك واقفة خلفي...»

لا يفتأ يقول «أنت» لا «هي»، حيث يغلب كون «هي» صيغة الماضي القادرة على طمس نور هالة «أنت». وغالباً يستطيع القارئ رؤية الرّجل المفجوع واقفاً متضعضعاً في ختام هذا البيت، إذ سبق لصمت الجواب أن طرق مسمعه. إذ ذاك هو رجل أكثر وعياً لذاته ساعة يكون ضمير المتكلم «أنا» في محلّ مفعول به، أكثر وعياً لكونه تحت مرمى بصر أحدهم من الخلف، أكثر منه ساعة يكون الضّمير «أنا» فاعلاً متحدّثاً قدماً:

فما سمعت إلّا الصّمت ما خلا ورقة شجر هوت

كردّ حزين

وبهذا بالتّحديد يستهلّ نظم هذه القصيدة، من قصور الخطاب وتخليداً لذكرى ذاك الخطاب القاصر. وعليه، تُعتبر قصيدة كهذه خطاباً مضمراً، منقولاً من الظّاهر إلى الباطن، جاعلاً من الباطن بحدّ ذاته مكاناً ـــــــــ مثل فسحة هاردي متخلّلة المقاطع الشّعريّة ـــــــــ تتلاطم فيه أحاسيس مستترة وأفكار خفيّة وصِلات داخليّة جاذبة. وما ذاك المكان البديل سوى الأدب بذاته، في حناياه يبتدع الكاتب ثغرات «تَمور في فسحة أزليّة»، كما ينعتها ديفيد هربرت لورانس(*) (David

(*) ديفيد هربرت لورانس (1885-1930): أحد أهم الأدباء البريطانيّين في القرن العشرين. تعدّدت مجالات إبداعه من الرّوايات الطّويلة إلى القصص القصيرة والمسرحيات والقصائد الشّعرية والكتابات النّقدية. كتب في أدب الرحلات وترجم أعمالاً عديدة من اللغة الفرنسيّة إلى الإنجليزيّة، كما رسم لوحات عديدة. دارت رحى أغلب أعماله حول التّأثير السّلبي للحضارة الحديثة على الجوانب الإنسانيّة للحياة =

مكتبة الفكر الجديد

(Herbert Lawrence في كتابه **قراءة لتوماس هاردي** (*Study of Thomas Hardy*) ـــــــــــ فإذا بكلّ حركة فكر معتبرة لا تجري في تلك الفسحة الشّعرية فحسب بل تصون سلطانها وتبسطه أيضاً[21]. يتوجّه ذلك إلى مضمار هو في آن مفرط الاكتناز ومفرط الإنفاذ إذا ما قورن بمضامير الوعي العاديّة، يشتمل على ما يُغني من قوى لتستميل إليها كلّ ما يقبع وراء عتبة التّجربة الاعتياديّة وتُجذب إليه على السّواء. ويُعدّ الشّعور جوهريّاً لهاتيك القوّة الجاذبة؛ فوجودها المضيء والمشعّ رسالة للكاتب والقارئ على حدّ سواء، مفادها: إنّ لذاك الشّأن أهميّة تفوق ما عرفتماه مطلقاً.

رؤى بخصوص الأرضيّة القابضة

وحده الرّفد الخياليّ (Imaginative Help) لأيّ عمل أدبيّ قادر حقاً على «تفسير» ماهيّة ما يجري في ما يشكّله الأدب من حقل طاقة وأرضيّة قابضة.

ثمّة رواية **الغرباء** (*Fremder*) لروسيل هوبان(*) (Russell Hoban)، متصوّرة لسنة 2052، البطل فيها طيّار وميض متقطّع: رجل متاح نقله من كوكب إلى آخر في الآن، إذ تتفكّك تركيبته الجزئيّة في مكان ليعاد تجميعها في مقصده في طرفة عين. وعقب أسفار جمّة ورضح تخلّل آخر سفر له، بدأ الغريب يتوجّس من ترجرج الدّهمة

= وتجريدها من البعد الإنسانيّ. يرى بعض النّقاد أنّه أسرف في سوداويّته وكذلك في اعتماده على المشاهد الجنسيّة الفجّة لإيصال أفكاره (المترجمة).

(*) روسيل كونويل هوبان (1925-2011): كاتب أميركي منفي، عاش في لندن منذ سنة 1969 وحتّى وفاته. تشمل أعماله أنواعاً عديدة من الأدب، بما في ذلك الخيال والخيال العلمي والخيال السائد والواقعية السحرية والشعر وكتب الأطفال (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

القاعديّة، الهوّة التي لا سبيل إلى معرفتها، الكامنة مستترة غائرة بين التّلاشي وعودة الظّهور. ففي ومضة الواقع ما دون الذّريّة تلك الحاصلة لي جزء من الثّانيّة، وفي كلّ مرّة، ثمّة احتمال ألّا يعاد تكوينه هذه المرّة. أو حتّى إن أعيد تكوينه، يتّجه الاعتقاد بكون الذّات الظّاهرة من جديد مطابقة لتلك المتلاشية لأن لا يعدو كونه بالنّسبة إليه فرضيّة متعذّر تفحّصها. يتعذّر تفحّصها أبد الدّهر، ويُعزى ذلك إلى حاجته إلى تخلّل الذّات الأولى والنّسخة الثّانية ببصره، ابتغاء اختبار توالي الكينونة الوثيق ظاهريّاً، فيما هو ذات ثالثة ليفي بتلك الرّؤية.

وعوض ذلك، ينبغي له التّحوّل إلى آلة تصوير دماغيّ خارقة من سنة 2052، وفيها يستطيع رؤية أشكال دماغه وحركاته المتغيّرة، والشّك متسلّل إليه عن أيّهم هو «أنا»: ذاك المصوّر على الشّاشة أو ذاك الماثل أمام عينيه. وليس هذا المقام حالة تفكير أوليّ بأمر تليه مشاهدة متابعة الدّماغ. بل على النّقيض من ذلك، وبما يصيب العقل بالدّوار، غالباً ما تبدو أفكار الرّائي بذاتها متوقّعة عبر موجات النّشاط المتحمّس المتمايزة التي يسعه تسجيلها على شاشة جهاز المراقبة. وحاله حال هاردي الغريب رجل يميل إلى الظّن أنّه ببساطة إمّا هنا أو هناك، إلّا أنّه بين المكانين بالكاد يعرف موقع قدميه.

وعليه، وبينما الغريب الموصول بالأسلاك يتبحّر في فكرة الوميض، في إنكار أسهل فكرة عن استمراريّة التّوالي يوماً بعد يوم، فإذا به يشعر بأجزاء ذاته تتفكّك نوعاً ما مقتحمة الدّيجور، فيما تحمل طباعة الشّاشة لدماغه في صورتها أشكالاً عجيبة وألواناً وأصواتاً متبدّلة. لا غنى له عن هذه الشّاشة، إذ يعجز بدونها عن الإلمام بما يجري في فجوات غشاء الواقع العادي، كما يسمّيه. إذ تقبض على شيء ما لأجله.

مكتبة الفكر الجديد

يستطيع فيها رؤية دوران مشاعره وتبدّلها المشبّعان، وما هو عليه من حالة خامّة خياليّة، معادة إلى ظرف بيولوجيّ قبل الكلمات وبمعزل عنها. ووقتما يسأل الحاسوب الخارق عن دلالة التّرجرج الأرجوانيّ الضّارب إلى الزّرقة، تمرّ قبالة عينه مثل زعقة ـــــــ وذاك الذي يربكه حقّاً ـــــــ وإذ بكلمة هلع (Fear) تُطلق كجواب. وما تلك محض تمسية في سياق مماثل: هي في الغالب تحتّ الخطى صائحة من صميم فسحة كينونتها تماماً كذروة واقعها المنقول. فما الكلمة سوى حدث من الحقيقة: ليس الشّعور «خوفاً» فحسب بل كلمة لطالما شعر بها دون إدراكها كليّاً لوقت لا بأس به: هلع، «أعتق من الارتقاء»، وبناءاً عليه «أكثر الأشياء قدماً هنا» على علاقة وثيقة بأصل الأشياء الكونيّ القاتم[22].

ربّما تاق وليام جيمس، بصفته مختصّاً بعلم النّفس، لرؤية ما فيه من هوّة تضاهي نجماً مشعّاً، كأنّها عقل باطنيّ صغير، لا يفتأ يروم كلمة مفتقدة أو عبارة حيويّة؛ أو ربّما استطاب المشهد في حاسوب الغريب الخارق لما أسماه البؤرة السّاخنة (Hot Spots) التي لطالما شعر بها تُنار في الدّماغ كلّما لاحت فجأة فكرة تدبّ فيها الرّوح. وهذه هي الغاية التي لأجل افتراضها صُمّمت تجارب التّصوير الدّماغي المبتكرة في بحثي الخاص: أبيات شعر تضطّلع بمهام موجات دماغيّة، موفّرة نموذجاً بوسعه إيصاد الأبواب على مسارات ذهنيّة قائمة ثمّ تحويرها[23]. إذ كما يمكن تعليم ممارسة القراءة الجهريّة عبر رؤية خيارات القارئ الفطريّة كما هي مثبتة في نسخة التّصوير الطّيفي المطبوعة من آلة تسجيل، وهي تُظهر كثافة الطّيف التي تختلف وفقاً لمتغيّرات عديدة منها عامل الوقت، وتستخدم في علم الصّوتيّات لمعالجة الكلام وتحديد الأصوات الفظّة وفي مجالات الموسيقى والرادار وعلم الزلازل وغيرها من المجالات؛

مكتبة الفكر الجديد

لكذلك هي ممكنة فكرة أنّ بوسع القرّاء الصّامتين إبصار شيء ممّا يبدو أنّ ما يشعرون به في حنايا ذواتهم من إشارات باطنيّة تزوّدهم به على صورة مرحلة تعلّم أخرى ممكنة. يبدو تسجيل تحرّكات مماثلة في الجهاز العصبيّ، مباشرة دون مستوى الإدراك الذّهنيّ المعتاد ـــــــــــ أي الحسّ المستثار بحصول أمر إدراكيّ حثيثاً وماديّاً غالباً حتّى قبل وقوع الإدراك بذاته: يبدو ذلك نامّاً عن مصادر الإحساس المستثار العميقة السّابقة للتّلفّظ والتي لم تستنزفها أيّ مماحكة عقليّة تاليّة، وهي أهل أن يُعترف بها كجزء من تجربتنا.

يُعتبر التّصوير الدّماغيّ (Brain-Imaging) عصريّاً، ومردّ ذلك إلى أسباب حسنة وسيّئة معاً. إذ يمكن القول بحسنه إن انبعث الفضول الرّائج من حاجة إلى تجديد الاعتقاد بوجود حياة باطنيّة متشابكة (Inner Life)، عبر الوقوف على لغة ناجعة لفهم واقعها. وربّما لم يكن بذاك الحسن، إذا ما نبغت الحاجة إلى ما يظهر من دعامة العلم الفاحصة من وهن مستشعر في العلوم الإنسانيّة، تحت تهديد مثل لاعلاقيّة باذخة أو ليّنة صرفة. وقتئذ سيُسهى عن الأدب بصفته شكلاً عميقاً من أشكال التّفكير، إن أغنى الدّليل المرئيّ والماديّ في مقابل شكّ ما وراء الإنسانيّ.

أمّا وإن كان علم الأعصاب علماً عصريّاً، فما كذلك هي القراءة الأدبيّة المتأنيّة المتجذّرة. ورغم ذلك فما شاشة الغريب المتخيَّلة، بحقوق نشرها المحفوظة لسنة 2052، بذات ماهيّة أو منفعة أكثر ولا أقلّ ممّا هو عهدنا بالقصائد القديمة والقصص الخياليّة القديمة. وما الماكث مترجرجاً في فجوات الأشياء المكتنزة سوى ما عثر عليه توماس هاردي متخلّلاً المقاطع الشّعريّة. إذ لطالما شكّل الأدب نوعاً من التّصوير الدّماغيّ، إذ يرمق الدّماغ نسخاً شفهيّة عمّا يكتنفه من أدقّ تحرّكات

مكتبة الفكر الجديد

الفكر، وذاك ما شهدنا حدوثه في مثَل سيدني «لو كان يسعني التّفكير».

يُحتمل أن يبدأ الكاتب بشيء يشبه كتلاً صرفة على شاشة، بمسودّات موضعيّة على صفحة، بيد أنّها لا تبقى على حالها. فمن باب أمثلة تضرب، تبدأ رواية **الزواج بين النطاقات الثلاثة والأربعة والخمسة** (*The Marriages Between Zones Three, Four and Five*) (1980) للكاتبة دوريس ليسينغ(*) (Doris Lessing) بعالم حرّ ومستنير وأنثويّ اسمه النطاق الثالث (Zone Three)، غدا كذلك أجدباً آخذاً في التّقوّض. ويشرف على الأقاليم مراقبون غامضون، لقبهم «الوهّابون»، وهم يلحّون مصرّين أنّ ما من بُرء سوى بنزول ملكته إلى النطاق الرابع (Zone Four)، ذاك الإقليم المزري والبربريّ ببدائيّة، وهو مع ذلك دَنِف، لتتزوّج ملكه. ظاهر الأمر، إنّما يبدو مثل حكاية رمزيّة أنثويّة، تنهض فيها «العيس» (Al-Ith) ، مفوّضة النطاق الثالث (Zone Three)، بمهمّة تمدين «بن عطا» (Ben Ata) ، البطريرك المحارب في النطاق الرابع. ومهما يكن فأحداث الرّواية بحدّ ذاتها، وعبر نقلة في النّوع الأدبيّ، تغدو شيئاً أكثر تعقيداً إنسانيّاً وذا وجهتين: ففي تبدّل مباغت في القياس والتّمركز، أفقيّاً عبر الأقاليم، يصير الأمر إلى زيجة؛ إذ ثمّة علاقة مشحونة بين امرأة ورجل تحسبهما في تحدّ شخصيّ في مدّها وجزرها بينهما، كما هو حال كلّ شيء لدى ديفيد لورانس. وآلت الأمور إلى تلاشي الأقاليم ككقطع من الأرض متمايزة، إذ انتفى ما بينها من حدود

(*) دوريس ليسينغ (1919-2013): كاتبة وروائيّة بريطانية. حازت على جائزة نوبل للآداب سنة 2007، وهي السّيدة الحادية عشرة التي تحوز على الجائزة في فئة الأدب، وأكبر الفائزين عمراً في هذه الفئة. سنة 2008، صنّفتها صحيفة *The Times* خامسة لائحة "أعظم خمسين كاتباً بريطانيّاً منذ 1945" (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

مغلقة فغدت مشرعة، لكأنّ النطاق الرابع تعوز مرونة أكثر تأمّلاً بقدر ما فصلت النطاق الثالث عن شيء من صرامة لازمة أساساً.

فضلاً عن ذلك، ثمّة تبدّلات أخر في أبعاد هذا العالم الأسطوريّ. حينما، تضطّر «العيس»، إذعاناً لطلب «الوهّابين» المتعذّر تفسيره، إلى هجر زوجها في النطاق الرابع والإنابة إلى النطاق الثالث. يجتاحها آنئذ شعور بذاتها تحمل معها شيئاً من النطاق الرابع، كما لو لم يعد ما حصل مأموناً جغرافيّاً بل هو حالة كونه بذاته ابتُدع باطنيّاً عبر الزّواج.

وبالمثل أوعز «الوهّابون» إلى «بن عطا» النزول إلى النطاق الخامس (Zone Five)، والزّواج هناك من «ملكة» ذاك العالم الأكثر حربيّة. وفي هذا المبلغ، يلفي «بن عطا» نفسه شاعراً كمن يتخيّل ما يفترض أنّ «العيس» شعرت به يوم أُنزلت إليه، بصورة متناظرة، ويدرك عبر تلك الآية الصّادقة أنّه يحمل معه إلى النطاق الخامس شيئاً منها وممّا تمثّله.

وفي غضون ذلك، لا تشعر «العيس» بدفء المنزل في النطاق الثالث الذي أصبح ذا قدرة على الانتعاش بدونها. وما لها من مناص ما خلا الكفاح للولوج إلى النطاق الثاني (Zone Two) البعيدة بعداً لا يحيط به تصوّر، عالم الكينونة الأسمى المرغمة على ابتغائه تحديداً عبر اضطّرارها إلى النّزول نحو النطاق الرابع.

ولست هنا في صدد أكثر من وضع رسم أوّلي لما تخطّى في الرّواية بذاتها حدود الخريطة الأوّليّة بأشواط. إلّا أنّها مع ذلك صورة صريحة لرأيين، عساني أفلح في دمجهما في هذا الفصل.

أوّل الرّأيين هو الاستعمال الأدبيّ لمكان قائم، وما يشتمل عليه

مكتبة الفكر الجديد

هذا المكان من حركة، رجاة التّبحّر بأبعاد أكثر من تلك المتعلّقة بحسبان بائخ أو برهان شائع ـــــــــ علّ هذا الفصل قد أشبعه نقاشاً. بيد أنّ ثاني الرّأيين متّصل بالشّاعر، هاردي أو سيدني، رامقاً قصيدته في طور نظمها، وبالغريب محدّقاً بصورة دماغه، ولا سيّما «بن عطا» مبصراً ذاته كما لو أنّه يرى بعيني «العيس». وكما تعلم دوريس ليسينغ، تتوجّه صنائع التّأمّل (Self Reflection Make) الذّاتيّ تلك إلى طور جديد من أطوار ارتقاء العتاد الإنسانيّ (Human Apparatus). وذلك ما يقول به النّاقد جوزيف غولد عن أنّ الأدب بذاته قد أمسى «دماغاً ملحقاً» (A Brain Extension) لكِلا الكاتب والقارئ، أضاف إلى الدّماغ الإنسانيّ مستوى وعي جديد «إذ بوسع الدّماغ، ممتطياً الكتابة والقراءة، ردّ الأفكار إلى ذاته»[24]. فيتمخّض عن التّحديق بالذّات إيجاد ذات ثانية، أو صورة متصوّرة تقريباً عن الذّات. إذ ذاك الذي تفعله الرّؤية إنّما هو عبر ذاك الصّنيع الصّادق المتمايز بالضّرورة عن ذاك الذّي يُرى، دون كون الاثنين منفصلان عن بعضهما بالكامل أو مطابقان لبعضهما بالحذافير. إنّما هاتيك الذّات الثّانيّة مستوى حيويّ زائد من ذات مبتكرة تكراراً، قاصدة ما أسمته الفيلسوفة حنّة أرندت(*) (Hannah Arendt) «ثنائيّة المفكّر في الأحاديّة»[25] (Two-in-oneness). بالنّسبة إلى أرندت المشغوفة بسقراط، أيّما شخص أضرّ بذاته باقتراف إثم أو أذيّة فقد هاضَ التّناغم الدّاخليّ الأساسيّ لتفكير مطّرد رزين، ومَحَق تقريباً كلّ قدرة على التّفكير

(*) حنّة أرندت (1906-1975): منظّرة سياسيّة وباحثة يهوديّة من أصل ألمانيّ. رفضت وصفها بالفيلسوفة إذ تتعاطى الفلسفة مع "الإنسان بصيغة المفرد". وتفضّل وصف نفسها بالمنظّرة السّياسيّة إذ يركّز عملها على كون "البشر، لا الإنسان الفرد، يعيشون على الأرض ويسكنون العالم" (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

بذاته. بيد أنّ ما يقوّض فلسفة ركينة يبتدع أدباً جبّاراً: فما الصّفحة سوى دماغ إضافيّ آخر يؤمّن ثباتاً يعجز الذّهن بمفرده عن صونه؛ ويمنح الشّعر بسليقته قبولاً أصفى وضوحاً حتّى لما هو ذي مضمون دنس بإيلام.

يتعذّر على سوادنا الأعظم الصّيرورة مفكّرين منهجيّين، على غرار ما تمرّس عليه الفلاسفة، كما أنّ مسائل بحثنا الشّخصيّة هي على أيّ حال أكثر عموميّة أو بدائيّة. بيد أنّ القراءة هي التي تفي بغرض أولئك الذين يرومون استخدام التّفكير للإنافة على ذواتهم بينما لا ينفكّون مستقرّين في ذواتهم، إذ تشكّل محرّضاً لهكذا تفكّر وفسحة لهكذا تأمّل. فنحن في أمسّ الحاجة إلى تنشيط هاتيك الذّوات الثّانية، أو الحيوات والمستويات الثّانية، على الورق وفي أذهاننا على السّواء إذا ما قرأناها.

2. قالب الأفكار

رنين وعلم النّحو ـــــــــ جون هنري نيومان

وفقاً لهاردي، مَثَل الأناس ذوي العمق كمثل الكواكب، يحملون معهم شعورهم العام (Their Atmosphere) الخاص أنّى تحرّكوا.

في بحث غير منشور يعود إلى سنة 1868، يتخيّل جون هنري نيومان قارئاً مجتذَباً انجذاباً شديداً إلى مدار صنعه العالم العقلانيّ لأرسطو(*) (Aristotle). لا يقف ذلك عند حدود معرفة على مستوى

(*) أرسطو (384 ق.م-322 ق.م): يُعرف كذلك باسم أَرِسْطُوطَالِيس أو أرسطاطاليس. فيلسوف يونانيّ، هو تلميذ أفلاطون ومعلم الإسكندر الأكبر، وواحد من عظماء المفكّرين. تطال كتاباته مجالات عديدة منها الفيزياء والميتافيزيقا (ما وراء المادّة: *Metaphysics*) والشّعر والمسرح والموسيقى والمنطق والبلاغة واللغويات =

مكتبة الفكر الجديد

آراء الفيلسوف المعلنة حول هذا الموضوع أو ذاك، بل هو فهم مضمر لما قد يصحّ تسميته الوزن الإجماليّ للعمل ككلّ والإحساس المجمل به، لكأنّه فعلاً إنسان حيّ متكامل. ربّما أمكن قارئ كالذي سلف مقاربة كونه أرسطو، أو على الأقلّ الكون وسيلة لإيجاد وكيل مفوّض عن أرسطو في العصور الحديثة. ويردف نيومان قائلاً أنّ نظير هذا القارئ لا يسعه إيجاد كلّ فكرة من أفكار أرسطو براحاً أمام ذهنه كما أتيح لأرسطو بذاته:

تُخزّن الفلسفة، كمنظومة، في الذّاكرة... وتُعرض على الملء تبعاً للمناسبة. وما الأرسطوطاليسيّ الفهيم سوى ذاك الذي يقوى على الإجابة على أيّما سؤال فلسفي على نسق ما كان أرسطو ليجيب. هاتيك أسئلة وإن لم تُطرح ربّما في عصر أرسطو، بيد أنّ لها عنده جواب... فهو من ناحية ذو إلمام أكثر من أرسطو؛ إذ يسعه، نظراً لما طرأ من أحداث عقب أرسطو، أن يجيب على ما كان أرسطو ذا قابليّة للإجابة عليها، بيد أنّه لم يفعل افتقاراً منه إلى المجال[26].

وبلا ريب، من الممكن جدّاً أن يكون هكذا شخص مخطئاً أو متوهّماً، محوّراً الأصل. وفي ذاك احتجاج جليّ على عدم حتميّة سراية فكر أرسطو، سواء هو شامل أم لا، على أوضاع قائمة في إطار تاريخيّ ناء بعيد. لكن، في الكفّة الأولى، أكثر الأفكار تشويقاً تحدث عند ذاك التّخم حيث ما من أحد يتبيّن حقّاً من الفارق بين أرسطو خاصّتك وأرسطو نفسه: والمغزى، وقتما تغصّ بقراءاتك لأرسطو حتّى إذا عجزت تماماً ويقيناً عن التّسوية بينهما، فأنت حتماً عاجز عن التّمييز بينهما. وأمّا الكفّة

= والسّياسة والحكومة والأخلاقيّات وعلم الأحياء وعلم الحيوان. وهو واحد من أهم مؤسّسي الفلسفة الغربيّة (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

الثّانية، فرغم أنّ القراءة فعل يمكن بالطّبع التّمرين عليه عبر التّاريخ أو التّحرّز منه عبر الفارق التّاريخيّ، فلا بدّ لها من المخاطرة بمناهضة التّضييق التّاريخيّ إذا ما استشعرت رنيناً أو حماساً، كما لو أنّ الفكر تعوز العثور عليها من جديد وحيازة مكان في العالم الرّاهن من جديد.

وما يأخذ بلبّي هو تدفّق الفكر ذاك أو نفاذه ـــــــــــ فكر غابر ربّما يبدو رجعيّاً وهو مع ذلك ذو حضور راهن رنّان ـــــــــــ إذ هو تجلّ لإدراك مباغت يستجدي محلّه من الصّواب بغموض، رغم كلّ جداول الأعمال الرّاهنة. ويوظّف نيومان تفاوتاً بين تفكير مضمر (Implicit Thinking) وآخر معلن (Explicit Thinking)، ابتغاء فهم تجربة مماثلة فهماً أفضل. فإن كان أحدٌ لا يستطيع الإبقاء على أفكاره كافّة جهراً أمامه طوال الوقت، يمسي لزاماً وجود ما يسمّيه نيومان مستودعاً خفيّاً، رَبالة مضمرة، تُستنبط منه الأفكار إلى الجهر اعتماداً على مناسبة محرّضة. ذاك المستودع الخفيّ، مثله مثل ذاكرة حركيّة (Dynamic Memoty)، هو ما سبق وأسميته الرّنين، أو ما يسمّيه هاردي الشعور العام، هو ما يحمله الذّهن معه ويكتنفه في طيّاته.

لذا، إذا ما ألفى الأرسطوطاليسيّون أنفسهم في معضلة لم يواجهها أرسطو بذاته، تحسبهم يستحضرون ذاكرة أرسطو تلك إلى الفسحة أو الهوّة التي تقابلهم بوصفها تحدّ وفرصة في آن. وما ذلك بمحاولة متصلّبة محضة تروم «تذكّر» ما قاله أرسطو، حرفيّاً وصراحة: وحينما يتحدّث نيومان هنا عن «ذاكرة تُوائم سياقاً» (Memory Meeting Occasion)، فهو يفكّر في ذاكرة ذات روح، شيء عتيق يعود إلى الحياة بداهة لمواءمة سياقه في قوام عدّلته القوّة الرّاهنة للظّرف المحيط. ومما قاله نيومان: «تقتضي المبادئ إذان تطبيق أكثر تنوّعاً بتنوّع الأشخاص والظّروف،

مكتبة الفكر الجديد

ويتحتّم إقحامها في قوالب جديدة تبعاً للمجتمع المزمع لها التأثير فيه» (*Development*, 58). جوهر الأمر في «القوالب الجديدة» تلك.

وما أرسطو ولا الأرسطوطاليّ المتخصّص من حيث هو بمحطّ اهتمامي. إنّما يهمّني أيّما شخص يبتكر أو يعثر على مكان في هذا العالم لنفسه، ولما تحوزه ذاته من أيّما منبع أو سلطان انبجس. وعلى وجه الخصوص، لطالما تحدّثت عن أشخاص يحاولون موضعة فسحة ذاتيّة يقدرون فيها ربّما على التّدبّر بأفكارهم تدبّراً أصفى من كونهم في سياق معايير الحياة: ألا وهي مضمار رنّان أو أرضيّة قابضة خصيبة بما يكفي لجعل الأفكار جزءاً من تجربة منشّطة ووضعيّة ثلاثيّة الأبعاد، دون حاجة إلى قوام بسيط. بوسع الكتّاب إيجاد هكذا مكان؛ وبوسع القرّاء شغل هكذا حيّز من جديد: لبّ القضيّة العثور على مكان رنّان ثمّ محاولة العمل في كنفه.

لكن ما إن يعثر الكاتب على مأتى هذا المكان، تقتضي المهمّة بعدها شغله شفهيّاً، لحفظه وتوسعته، بغية المكوث فيه وكأنّه ميدان عمل. وها هنا، في المقام الثّاني، ينبغ مصطلح ثانٍ بمحاذاة الرّنين ـــــــــ علم النّحو ـــــــــ لينهض بمهام في عمليّة إدراك تجربة الكينونة تلك المورَدة في القوالب الجديدة. وعلم النّحو هو ما يتلمّس تلك القوالب المحدوسة والمتخيّلة ويتوخّى استيفاءها. وهو يجرّب منحها مثوًى مرئيّاً على الورقة عبر عملية بناء الجملة. وبالتّالي، بالنّسبة إلى نيومان يشكّل علم النّحو تطوّر الاستدلال المعلن (Explicit Reasoning)، عبر تسيير مضمار فكر يشغله أوّلاً ما هو متبلّد ومضمر. ويميل بعض النّاس إلى تسمية ما سلف بإيقاظ بديهيّات نصف الدّماغ الأيمن ضمن العمل الحصيف للنّصف الأيسر[27].

مكتبة الفكر الجديد

ويقول نيومان في وصف الكتابة: «هي بيان فكرة في وسط ليس موطنها»[28]. فتراه مصرّاً أنّه ليس للكلمات علاقة بسيطة أو حرفيّة بنسبة واحد لواحد مع ما تروم تمثيله من أفكار؛ وبالمثل، ما هاتيك الأفكار، إذ هي معنويّة، بمجاورةٍ لبدايات الجُمل حيث يجب أن تؤوى ولا نهاياتها. فما من جملة على الإطلاق صريحة أو قائمة بذاتها تماماً كما هي بادية، إذ لا بدّ للجمل من تقاسم المعنى فيما بينها إن رامت ظفراً. فما رفع الكتّاب قلماً بين جملة وأخرى، إلّا وصحبهم على الدّوام فكر مضمر داعم متوالٍ قبل كلّ وحدة منفصلة وضمنها وعقبها. ينبغي للجُمل أن تُقرأ (بما يربو على القراءة الحرفيّة): وبعبارة أخرى، أن يُقتفى أثرها وتُستنبط وتُتصوّر في السّياق.

ليس ثمّة تناسب مباشر بين حجم الفكرة وعدد ما ينبغي استعماله في صياغتها من جُمل. ويجب على القرّاء والكتّاب على السّواء معرفة أنّى يمكن لفكرة مهمّة، صُرّح بها بغتة، أن تضلّ في جملة قصيرة؛ ثمّ تحتاج إلى أن تُحرز من جديد عبر صياغة استدراكيّة للجملة التي تليها. وإن بدت الجُمل التّالية تعاقبيّة، فكلّ واحدة منها قد تبقى فحسب، في حقيقة ذهنيّة خفيّة، محتواة في كنف جملة المنشأ المشتملة ضمنيّاً على الفكرة الأم. فما ذلك بتكرار حقّاً، في تقنيّة ديفيد لورانس، مثلاً، المتعلّقة باقتناص إحاطة للمعنى كرّة بعد كرّة، أدنى فأدنى. وفي أذهان مماثلة، تناضل الأفكار لتؤول إلى ذواتها، وتناضل لإيجاد المكان الملائم لذواتها.

بيد أنّ بعض الأفكار، كما يقول نيومان، تظهر ببساطة شاذّة إذا ما هدت صريحة متمايزة على الورقة ـــــــــ باردة ومتفكّكة و«يبدو البيان غريباً وغير ذا قوام» (University Sermons, 270). يتعيّن على

مكتبة الفكر الجديد

علم النّحو الإيحاء بذاك الحسّ بالاختلاف بين الورقة والذّهن والإشارة إليه ونحته وتحفيزه، مرّة أخرى على الورقة بذاتها. ومن قبيل ضرب الأمثال، هاك جملة نيومان المقتضبة مدافعاً عن واقعيّة الفكر اللا شعوري (Unconscious Thinking): «ما من دليل على عدم استيلاء فكرة ما على النّاس، إذ هم غير واعين» (University Sermons, 321). ولربّما استطاع صياغة فكرته بمزيد من البساطة والجزم فيقول إنّه يحدث أن تشغل بال النّاس أفكار دون التّنبّه لها. إلّا أنّ نيومان تعمّد استخدام ذا النّفيّ الثّلاثيّ (ما، عدم، غير) كي يُظهر مكمن المجازفة والعُسر في تخيّل جانب آخر لإمكانيّة مستترة من قلب هذا الجانب من الوعي؛ وتعمّد كذلك موازاة كلمات مثل «استيلاء» و«واعين» تحديداً لكونهما ليستا الأمر عينه. وعلى هذا التّعقيد أطلق تسمية «قول ورجوع عن القول ابتغاء نتيجة إيجابيّة»[29]. وتفطّن إعادة الصّياغة والتّقييم والتّنقيح القارئ بوجود كاتب هنا محتّم عليه التّدخّل في الجُمل السّابقة بوصفها أساساً لإدناء إضافيّ ـــــــــ وبأنّ ذلك التّدخّل الإنسانيّ في الصّراع لأجل المعنى هو جوهر ما تنهض به الكتابة والقراءة. ويعيد نيومان المحاولة كاتباً: «وبعبارة أخرى، يحوز كلّ امرئ حجّة، بيد أنّه لا يسع كلّ امرئ تقديم حجّة» (University Sermons, 259)، فالفعلان المتوازيان «يحوز» و«يقدّم» مفعّلان بانجذابهما لبعضهما رغم تمايزهما. وتخاطبك هذا الأفعال في ترتيبها المتراصّ: إن أنت عجزت عن تقديم حجة على تفكيرك بأمر أو اعتقادك بآخر رأساً، فليس مردّ ذلك إلى لامنطقيّة الفكرة تلك أو الاعتقاد ذاك من الأصل، أو عدم انبغاء حيازتهما منذ البدء. ففي منظور نيومان تأتي الحجّة الظّاهرة في المقام الثّاني. بينما تتصدّر صنائع الأفكار المضمرة كلّ المقامات، إن في المجازفة أو الضّمان، ويبقى استنباطها فقط في الجُمل التي تحاول اللحاق بها.

مكتبة الفكر الجديد

إذا ما نظرت إلى ذهن موضوعيّ لألفيته يرى الأفكار متمايزة بقدر تمايز الجُمل التي تحملها. بيد أنّ العبارات المنفصلة ظاهريّاً تشكّلت وفق نيومان في حنايا الفكرة بذاتها وحولها (إذا جاز التّعبير)، وهي لا تربو في جوهرها على كونها طُرّاً مجرّد مظاهر لها. فلهو مستحيل نقل ثلاثة أو أربعة أفكار دفعة واحدة، وإن هي متشابكة عند مصدرها الموحّد: يتفرّد علم النّحو في القدرة على حزم أفكار، حتّى في هكذا تباين، بالكاد يقوى الذّهن على توليفها بمفرده. لربّما تضاءل إنجاز الذّهن القابض لو صاغ نيومان جملتان منفصلتان أكثر بساطة، «ربّما لا يدرك النّاس بعض الأفكار. رغم أنّهم يحوزونها دون علم» أو عبارتان منفصلتان «يحوز النّاس حجّة. لكنّهم لا يفلحون دوماً في تقديمها». بيد أنّ جسامة نحوه تُعين على إيجاد ذهن قادر على حزم أفكاره سويّة بقوّة أعظم.

ومغزى كلّ ما سلف، أنّ لبّ طبيعة القراءة ليس مساراً حرفيّاً تلقائيّاً بالنّسبة إلى نيومان، بل هو على الدّوام أقرب إلى المجازيّ، حتّى في قراءة جُمل لا هي خياليّة ولا شعريّة: إذ تستلزم باطنيّاً فعل تأويل أو ترجمة لتُفهم حقّ فهمها.

مع التّسليم بما تناوله القسم الأوّل من تشييد فسحة ذاتيّة رنّانة، يتوخّى هذا القسم تمحيص أنّى يتاح لعلم النّحو سبر غور هاتيك الفسحة في صميم الجُمل، وفتحها على مصراعيها، وتطوير معالمها مصمّماً قوالب الفكر الصّريحة تلك التي يحذو القرّاء حذوها في ترحالهم. إلّا أنّ ما يعاضد نيومان على إدراكه هو كون النّثر غير القصصيّ بيئة للتّخاطب، دونما مزايا استثنائيّة صريحة وكونه مأخوذاً في نموّ أفقيّ صرف، ما قد يوفّر اختباراً شبه مبدئيّ لنضال كتابة رزينة في سبيل التّفكير في العالم. موفّراً تحدّي إشارات لغة ضمن لغة أقلّ منهجيّة ممّا يفي به الشّعر، بما

مكتبة الفكر الجديد

فيه من صياغة تخطيط مضافة وأطراز إيقاعيّة نزولاً مع الأبيات كما بمحاذاتها؛ مبرزاً كذلك الحاجة إلى ما نجنح إلى التّفكير فيه في أطر ضيّقة بوصفه النّوعيّات الأدبيّة للمفردات وعلم النّحو في صميم ما قد نفترضه الآن أنواعاً غير أدبيّة. وإنّما ينصبّ تركيز بقيّة هذا القسم على هذا النّوع من النّثر المعروف مسبقاً باسم «الرّسائل» وتطوّر علم نحو خلّاق في عمليّة استنباطه.

أمثولة علم النّحو الجونسونيّ

يُعتبر صموئيل جونسون عميد الجملة المركّبة (Complex Periodic Sentence)، ومعيد ابتكارها وممثّلها العظيم. وتختلف هذه الجملة اختلافاً حيويّاً عن الجملة النّواة الأساسيّة، حيث يلتقي ببساطة فعل وفاعل ويليهما مفعول به، كما هي مختلفة جدّاً عن أسلوب السّرد المرسل والمنطلق حيث كلّ جملة تتنع الأخرى أفقيّاً في الزّمن دون نهاية تلوح في الأفق. ولا يُعتبر مكتملاً ذهنيّاً توليف عدد من الأفكار المتباينة في عدد من العبارات المتوازنة، مشيرة إلى مسارها عبر توظيف أدوات جزم وعطف تعمل عمل وسوم وصوّى، أي الجمل البسيطة الكلاسيكيّة كما ينبغي لنا رؤيتها باختصار، حتّى يُسفر عن نهايتها ذات المغزى المتكامل (Markers Signposts). لطالما عوّل جونسون على ذلك كأداة ليهتدي الطّريق خلال أفكاره.

ولهذا المسوّغ، اعتاد في كتاباته استخدام العتاد الكلاسيكيّ للتّساوق في العبارات وأشباه الجُمل المتوازنة المفضّلة إبّان القرن الثّامن عشر، في تنقيبه عن اعتدال ذهنيّ بين أقصى الطّرفين. وما جونسون في ذلك بمغاير عن فكرة نيومان عن الأرسطوطاليسيّ، محضراً بُنى أفكاره العامّة

مكتبة الفكر الجديد

ليشتدّ على تحدّ أيّ مشكلة أو مناسبة تفصيليّة. لكن غالباً ما تحتّم على جونسون فعلاً قلب البُنى المتساوقة على ذواتها، في مجابهته لصعاب لا تتلاءم والقوالب المحدّدة سلفاً. وهذا ما يحصل في الاقتباس التّالي، حيث يتطرّق إلى التّدبير الرّواقيّ(*) (Stoic)، المؤمن بوحدة الوجود، لتفادي الألم العاطفي عبر انتهاج الزّهد أو اللامبالاة قبالة الحياة:

إن كان الأسى يُدرأ باستبعاد الفرح، فذاك تدبير جدير بالإنتباه الشّديد. إلّا أنّه لمّا كان البؤس سيجد سبيله إلينا عبر مداخل شتّى، وسطوات الألم ستضيّق على محتِدنا مهما حاولنا حظر السّعادة على أنفسنا، مع أنّنا قد نأبى عليه دعوات الحبور، فربّما لا مناص لنا من الجدّ في رفع الحياة فوق نقطة الزّهد الوسطى في وقتٍ مّا، إذ لا بدّ سوف تغور دونه عند نقطة أخرى[30] (Rambler 47).

«إن كان... إلّا أنّه مهما سوف... مع أنّنا قد... فربّما لا مناص فوق... إذ لا بدّ دون»: هذه هي تركيبة الجُمل العاملة على غرار طريقة الحياة المعقّدة، كما لو كانت عبر سمّ الإبرة. ليس ما هو مُبرق هنا ميزاناً وطيئاً أو حتّى مستوياً ولا هو صفقة منصفة: ما الامتناع عن الفرح بحائل دون الأسى؛ ولا استبعاد السّعادة بدارئ البؤس؛ ولا ينفكّ منع الحبور

(*) الرّواقيّة واحدة من الفلسفات الجديدة في الحضارة الهلنستيّة. يعتقد الرّواقيون أن مشاعر الخوف والحسد، وكذلك مشاعر الحب الملتهب والجنس المتّقد، بذاتها أو بما يبثق عنها، أحكام خاطئة يرفض الإنسان الحكيم أو ذو الكمال الأخلاقيّ والفكريّ الخضوع لها. لدر الرّولقيّين يحدّد دور العلوم كما يلي: المنطق هو السّور، والفيزياء هي التّربة الخصبة، والأخلاق ثمرتها. والأخلاق هي المهمّة الرئيسيّة للفلسفة تخص الأخلاق، وليست المعرفة أكثر من وسيلة لاكتساب الحكمة والمهارة في الحياة. الرّواقيون ماديّون في تصوّرهم للطّبيعة: كل ما في العالم أجسام ذات كثافة مختلفة، ويجب تمييز الحقيقيّ من الحقّ، ولا شيء سوى الأجسام يوجد حقّاً، والحقيقيّ من جهة أخرى غير متجسّد ولا يوجد، وما الحقيقي سوى عبارة (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

غير مسقط الألم ـــــــــــ إذ رغم أنّ تعطّل المشاعر الحلوة كافّة ربّما يفضي إلى استفحال تلك المؤلمة كافّة، مع ذلك سوف يأتي الألم والأسى والبؤس كيفما كان. لربّما حمل ذلك تشاؤماً، بيد أنّ التّشاؤم متحوّل ضمنيّاً ومُعاد مجدّداً إلى الواجهة في حافز على الإقدام والمجازفة في النّهمة على الحياة. حيثما ما من نقاط وسطى آمنة متاحة، وحده العزم على المضيّ قدماً، من باب أولى، في التّجرّؤ على انتجاع كلّ ما يزال متاحاً من حلو الحياة هو ما يُوازن مرّها المحتوم. فيوظّف جونسون تركيب جُمل منهجيّ مرئيّ (Visibly Format Syntax) على وجه الخصوص لإظهار أنّى لا تفتأ الحياة تتملّص من تنسيق كامل رسميّ لذاتها. ويبتكر غيابيّاً قالب الكتابة بعينه ـــــــــــ ذاك الذي يلجمها خفية عن قول شيء ما أو يمنعها من تحويل مسارها أو يصرّ على إضافة أخرى ـــــــــــ القرينة على كلّ هاتيك الهزائم أو يتحدّى تنظيماً ذهنيّاً أبسط.

وعلى هذا المنوال ترى صموئيل بيكيت(*) (Samuel Beckett)، أكبر معجبي جونسون، جونسونيّاً على طريقته، حينما يقرأ كتابة القدّيس

(*) صموئيل بيكيت (1906-1989): روائيّ وكاتب مسرحيّ وناقد أدبيّ وشاعر إيرلنديّ، ومن أشهر كتّاب القرن العشرين. يُعتبر من أهمّ الرّوائيّين الطّليعيّين، أي التّجريبيّين المبتكِرين. يُعدّ بيكيت الكاتب الأهمّ في السّلوك الأدبيّ لتيّار يسمّى "مسرح العبث". كتب أكثر أعماله باللغتين الفرنسيّة والإنجليزيّة ثمّ ترجمها بنفسه إلى لغات أخرى. أكثر ما يميّز أعمال بيكيت أنّها بسيطة وجوهريّة. وقد مال إلى التّشاؤم كلّما كتب أعماله وفقاً للإنسان المعاصر، وقد شرح بيكيت هذا التّشاؤم بأسلوب "الفكاهة السّوداء" في تلك الأعمال التي أتى بها مختصرة موجزة، كما أنه نسق عرض أعماله بناءاً على "فقر الإنسان المعاصر". حصل بيكيت على جائزة نوبل في الأدب سنة 1969 تكريماً له على أعماله التي صاغها بشكل جديد من الرّوايات في الأدب المسرحيّ. كما اختير رئيساً (Saoi) لجمعية إيرلنديّة للفنّانين (Aosdána) سنة 1984 (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

أوغسطينوس(*) (Saint Augustine) عن لصّين مصلوبين إلى جانب السّيّد المسيح، واحد عن يمينه وآخر عن شماله:

أراني معنيّاً بقالب الآراء، وإن لم أكن بها معتقداً. فلدى القدّيس أوغسطينوس جملة مدهشة: ليته يسعني تذكّر اللاتينيّة. وإنّها لفي اللغة اللاتينيّة أرق منها في اللغة الإنجليزيّة. «لا تقنطنّ (Do not Despair)، أحد اللصّين نجا. لا تقِرّنّ (Do not Presume)؛ أحد اللصّين هلك». فترى في هذه الجُملة قالباً مدهشاً[31].

هاتيك فكرة جبّارة: تحوز تلك الآراء قالباً هي فيه أفكار، وعبره ينبغي لها أن تعتاش. فإذا ما غاصت هاتان العبارتان ـــــــــــ «لا تقنطنّ... لاتقِرّنّ» في الذّهن على صورة مركزي جذب، أمسى القارئ المتحيّر في العيش بينهما منخرطاً تماماً في ما ترجح تسميته علم نفس قواعد اللغة. يخدم تقطيع الجمل حتماً في رسم حدود ما بين الرّجاء والخوف من حيّز مبهم خفيّ حيث ثمّة حياة لا تزال مجبرة على المضيّ قدماً. في فسح كهذه غامضة مع حيويّتها، لا محيص للقارئ، بوصفه مسافراً عبر الزّمن، عن رسوخ الذّهن الذي قد يتمثّل أنجع تمثيل بما يسع القرن الثّامن عشر تقديمه للجنس البشريّ.

(*) القدّيس أغسطينوس (354-430): كاتب وفيلسوف من أصل نوميديّ - لاتيني. مولود في طاغاست (حاليّاً سوق أهراس، الجزائر). يُعدّ أحد أهمّ الشّخصيات المؤثّرة في المسيحيّة الغربيّة. إذ تعتبره الكنيستان الكاثوليكيّة والأنجليكانيّة قدّيساً وأحد آباء الكنيسة البارزين وشفيع المسلك الرّهباني الأوغسطينيّ. يعتبره العديد من البروتستانت أحد المنابع اللاهوتية لتعاليم الإصلاح البروتستانتيّ حول النّعمة والخلاص. وتعتبره بعض الكنائس الأورثوذكسيّة مثل الكنيسة القبطيّة الأرثوذكسيّة قدّيساً. تلقّى تعليمه في روما وتعمّد في ميلانو. لا تزال مؤلّفاته، بما فيها الاعترافات وهي أوّل سيرة ذاتيّة في الغرب، مقروءة في شتّى أنحاء العالم (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

ورغم كلّ عظيم ذكائه، يتملّك قلبَ جونسون إحساسٌ واعٍ بالإخفاق، إخفاق العثور على حلّ جليّ للحياة. ويستعيض نحو جونسون عن ذلك بترسيم الفسحة التي على الحياة أن تتواصل في كنفها، وإن دون ما ينبغي. وعليه، ربّما هي هذه الجملة التي تشكّل أعظم جمله المفردة بشأن عدم السّماح للخوف بالسّيادة:

إنّ في الشّر ريبة بقدر ما في الخير، وللعلّة نفسها لا ينبغي لنا الرّجاء بفرط أمان، ولا ينبغي لنا الخوف بفرط اغتمام (Rambler 29).

وليس القالب محض أسلوب، إلّا أن يكون أسلوب المرء بذاته عاملاً في صميم القالب المجبول باعتقاد مناضل في صماخ الواقع. وهنا بين هذين النّفيين «لا ينبغي الرّجاء بفرط...» و«لا ينبغي الخوف بفرط...»، وبلا سبيل وسطى وطيئة، يستدلّ النّحو على أقصى ميدان لا بدّ للحياة من أن تعتاش فيه ويسبكه. ليس المهمّ هنا هاتين الكلمتين العظيمتين «رجاء» و«خوف»، رغم شعورهما بجوهريّتهما في راحتَي جونسون؛ ولا هو التّضاد بينهما حتّى. المهمّ هو على قدر حيويّته حقيقة أنّ في الشّر ريبة «بنفس درجة» ما في الخير من ريبة. إذن، لنفس «العلّة» التي لا ينبغي لنا بسببها الإفراط في الرّجاء بأمان، لا ينبغي لنا كذلك الإفراط في الخوف باغتمام. وبعبارة أخرى في هذه اللغة ضمن اللغة: لا عصمة لكِلا الرّجاء والخوف ومردّ ذلك إلى العلّة ذاتها وبالدّرجة ذاتها ـــــــــــ كجزء من الجملة ذاتها وبنية الحياة عينها. يحتّم ذلك التّسليم، إن لم نُدرك «العلّة»؛ جلّ القضيّة أنّ ثمّة علّة تجعل الوضع كما هو عليه. وما جونسون في صدده هو علم نحو مستنبط بجدّ من حنايا أقصى صماخ العالم، عوضاً عن سلسلة مشاعر ومواقف منفصلة. وينفي وليام جيمس كونها فقط تلك المشاعر المبدئيّة المسمّاة مشاعر غضب

مكتبة الفكر الجديد

أو حبّ أو فرح بسيطة: ثمّة كذلك في ارتقاء توليفات المشاعر المتشابكة وسط مشاكل الحياة المتشابكة، شعور بـ و وإذا ولكن، بلا سبيل آخر لتعريفه (pp. i. 245, chapter 9). بوسع علم نحو مماثل المساعدة في جعل الأفكار تشرع في تشكيل وإعادة تشكيل ذهن قادر على التّفكير المتزامن بها، وبوسعه جعل الذّهن يؤهّل ذاته ليصبح ذاك الشّيء الذي ينبغي له التّفكير بتلك الأفكار المكثّفة سويّة.

وكما يكتب بطل رواية هيرزوغ(*) (*Herzog*) لسول بيلو(**) (Saul Bellow) في رسالة تنطوي على بعض الحنق إلى أحد أحبّ الفلاسفة الرّاحلين إليه، باروخ سبينوزا(***) (Baruch Spinoza): «إنّما قلتَ تلك الأفكار غير المترابطة ترابطاً جدليّاً لتسبيب الألم. ألا إنّي أرى الحال كذلك»[32]. عرف جونسون ألماً موازياً مستشعراً هوّات وأخْوية ذهنيّة، أو مجرّباً تناقضاً وشكّاً أو مقاصياً هجوعاً. ويستجيب علم النّحو للحاجة، التي يصفها ويلفرد بيون في مستهلّ كتابه، لإيجاد

(*) رواية لسول بيلو صادرة سنة 1964. تتكون في جزء كبير من رسائل بطل الرّواية موسى هيرزوغ. حصلت على جائزة الكتاب الوطنيّ الأميركيّ للرّواية والجائزة الدّوليّة. اعتبرتها مجلّة *TIME* واحدة من أفضل مئة رواية ناطقة بالإنجليزيّة منذ صدور *TIME* (1923–2005) (المترجمة).

(**) سول بيلو (1915-2005): أديب أميركيّ مولود في كندا لأبوين من المهاجرين الرّوس اليهود. حائز على جائزة بوليتزر وجائزة نوبل للأدب سنة 1976 والميداليّة الوطنيّة للأدب من الكونغرس الأميركيّ. هو الأديب الوحيد الحائز على الجائزة الوطنيّة للكتب الخياليّة ثلاث مرّات (المترجمة).

(***) باروخ سبينوزا (1632-1677): فيلسوف هولندي من أهم فلاسفة القرن السّابع عشر. اتّفق في مطلع شبابه مع فلسفة رينيه ديكارت عن ثنائيّة الجسد والعقل باعتبارهما لهيئين منفصلين، ولكنّه فيما بعد غيّر وجهة نظره وأكّد أنّهما غير منفصلين، إذ هما كيان واحد. امتاز باستقامة أخلاقه وخطّ لنفسه نهجاً فلسفيّاً يعتبر أنّ الخير الأسمى يكون في "فرح المعرفة" أي في "اتّحاد الرّوح بالطّبيعة الكاملة" (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

جهاز تفكّر قادر على حيازة الأفكار وتحمّلها؛ بيد أنّ الأفكار بذاتها تأتي في الصّدارة، وإن ناقصة، وكثّة عاطفيّاً وسريعة وبتراء غالباً.

يعتريني الشّك في أنّ جونسون ربّما فضّل فعلاً بساطة متكاملة ومباشرة على قواعد لغة متشابكة. إذ هو رجل تحلّى جوهره بصرامة واستقامة ماديّة غالباً. وكما وصف جونسون الحال للسّيّدة هيستر ترالي[*] (Hester Thrale) في رسالة بتاريخ 27 تشرين الأول / أكتوبر 1777، باحتياج يفوق العادة، أنّ ثمّة في تسطير رسالة إلى صديق، أدنى الزّلف إلى ما يراه بساطة ووفاءً مثاليّاً، دونما شكّ أو ارتياب، حيث «كلّ شيء يُكتب كما يخطر على البال»:

وإنّك، سيّدتي، لعلى علم أنّ في رسائل المرء تمكث روحه عارية، وأحرفه هي مرآة صدره الوحيدة، وأيّاً ما يدور في نفسه يتجلّى سافراً في مسارها الطّبيعيّ. ما من شيء يُعكس، وما من شيء يُحرّف، فتتبدّى لك النّظم في عناصرها، وتستكشفين الأحداث في محفّزاتها[33].

توخّت المقالات في المتسكع[**] (*The Rambler*) توفير الحكمة ابتغاء رغد العيش: كان ثمّة محفّز مباشر لها، وفي مكان ما ربّما رغب

(*) هيستر ترالي (1741-1821): كاتبة يوميّات ومؤلّفة وراعية فنون بريطانيّة. تُعتبر يومياتها ومراسلاتها مصدراً هاماً للمعلومات حول صموئيل جونسون والحياة في القرن الثّامن عشر (المترجمة).

(**) مجلّة دوريّة، أو سلسلة من أوراق قصيرة، بقلم صموئيل جونسون. كانت تُنشر يومي الثّلاثاء والسّبت بين سنتي 1750-1752، وبلغ مجموعها مئتين وثمان مقالة. كانت أكثر أعمال جونسون اتّساقاً واستدامة في اللغة الإنجليزيّة. قدّم جونسون دوريّة فريدة من نوعها باستخدام أسلوب النّثر المختلف عمّا ساد تلك الفترة الزمنيّة. ناقشت *The Rambler* مواضيع مثل الأخلاق والأدب والمجتمع والسّياسة والدّين. وتصنّف المقالات في خانة الكلاسيكيّة الحديثة (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

جونسون في الكتابة أو واقعاً في التّحدّث مباشرة دونما حاجة إلى دليل أو أهليّة أو فن. فتراه يستخلص أنّ في التّرسّل الشّخصيّ المثاليّ بين أصدقاء ذوي أذهان متجانسة «يُثبّت الرّأي الأصليّ على الورقة في نقائه البسيط» مستبقاً أيّ مفاهيم عقليّة أو مؤهّلات عارضة قد تحتاج إلى الظّهور تالياً.

بيد أنّ هاتيك البساطة العارية لا تصلح في محضر جمهوره الرّسميّ وكتاباته العموميّة، حيث لا مناص من إخضاع المبادئ الأوّليّة والأصول الجليّة للاختبار والتّعديل وإعادة القولبة في أقصى صماخ العالم المتهاوي. وقال إيدموند بيرك(*) (Edmund Burke)، أحد أعظم مريدي مدرسة جونسون، «إيلاج الحقائق الميتافيزيقيّة في الحياة المألوفة»:

مثل أشعّة الشمس التي، انصياعاً لقوانين الطّبيعة، تنحني عن خطّها المستقيم إذا ما أرادت اختراق وسط متراصّ... وكذلك تفعل حقائق البشر الأوّليّة إذ تلاقي انحرافات شتّى، فيغدو ضرباً من العبث الكلام عنها وكأنّها مطّردة في بساطتها ومنحاها الأصليّ[34].

(*) إيدموند بيرك (1729-1797): مفكر سياسّي إيرلندي، من رواد الفكر المحافظ الحديث. أشهر أعماله **تأمّلات حول الثورة في فرنسا** 1790 م حذّر فيه من تبعات الثّورة الفرنسية التي قامت في عهده، ممتعضاً من ولع الثّوريّين المثير للفتنة و الاضطراب والمتعصّبين إيديولوجياً تدفعهم المثاليّة النّظرية لتحطيم كل ما سبق، إلّا أنّه أيّد الثّورة الأميركيّة. في الواقع، كثيراً ما اهتم بيرك بما أسماه "مبدأ المحافظة" ولم يستخدم كلمات "محافظ" أو "التيار المحافظ"، فهي مصطلحات لم تستخدم بمعناها السّياسي إلا بعد وفاته بثلاثة عقود كاسم جديدة لحزب المحافظين البريطاني. إليه يُعزى ابتكار مفهوم "السلطة الرابعة" إذ قارن أهميّة الصحافة ببنية الحكومة وقتذاك، والتي تتوزع على ثلاثة أحراب، رجال الدين والنبلاء والعوام، قائلاً إنّ المراسلين الصّحفيّين هم الحزب الرابع السلطة الرابعة- الأكثر تأثيراً من كافة الأحزاب الأخرى. وراج المصطلح بعدها إذ اتبنه مؤلفون مختلفون مثل المؤرخ والنّاقد الإسكتلندي توماس كارليل (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

إذ، يستخلص بيرك، أنّ حقائق البشر «واقعة في منطقة وسطى، متمنّعة على التّعريف دون أن يستحيل إدراكها» (*Reflections*, 152-3). وكذلك جُمل جونسون، إذ ليست هي بحدّ ذاتها خطوطاً مستقيمة بل عليها شقّ طريقها الخاص إلى الفهم عبر الانحناءات في صماخ الحياة.

إلّا أنّ القارئ لا ينفكّ يدرك ما خلف ستار صياغات جونسون المتشابكة من «نظم في عناصرها» و«أحداث في محفّزاتها» و«رأي أصليّ في نقائه البسيط». فكتب جونسون: «للعلّة نفسها لا ينبغي لنا الرّجاء بفرط أمان، ولا ينبغي لنا الخوف بفرط اغتمام»؛ بيد أنّه بالتّوازي ربّما كتب: «للعلّة التي لا ينبغي لنا بسببها الخوف بفرط اغتمام، لا ينبغي لنا الرّجاء بفرط أمان» لكنّه عدل عن ذلك. لم يسعه ببساطة القول بفظاظة: رجاء! بيد أنّ تلك اللغة ضمن اللغة، وذاك الذي قد ينهجه المرء من خيار واختلاف مستتران في التّعبير عن الأشياء بصيغة مغايرة لأخرى، أفضت إلى جونسون مرجّحاً كفّة الرّجاء على الخوف والاغتمام. يشكّل ذلك واحداً من عناصره ومحفّزاته وآرائه الأصليّة: وقتما يتساوى الكلّ، لإضافة ثقل إلى ما يمكن إنجازه، لا ما يتعذّر. تلك هي وسيلته لترسيم الحدود: «إنّه تكليفنا، بينما نمضي في هذه الحالة المعقّدة، ضبط جزء من تكويننا عبر بعض الاعتبار للجزء الآخر» (*Rambler* 17).

وفي أغلب الأحيان، يقول جونسون، يطرح الكاتب مخطّط حياته «بإيجاز وتحلّل، وتحرّر من إغراءات الرّجاء أو استرحامات العطف أو إلحاحات النّهمة أو إحباطات الخوف» (*Rambler* 14). وما جونسون بهكذا كاتب. جلّ أفكاره المجرّدة تقبع فقط في الثّقل الجسيم لكتابة ذات لغة عامّة تخدم آنيّاً في تحريض ما تمثّله بشكل عام من ذكريات خاصّة وشخصيّة وكظمه. وكأنّ القارئ، على المقلب الآخر من هذه العبارات

مكتبة الفكر الجديد

المثنّاة ثانية بقوّة، غالباً ما يشعر ماديّاً ما كان عليه الحال، في مناسبة ما سالفة استثنائية، وقتما أغرى رجاء أو استرحم عطف، إذ ألحّت نهمة أو أحبط خوف، فيكاد يفشي ذلك في طيّات ما للّغة من رنين باطنيّ خاص. «في أغلب الأوقات يحتاج البشر إلى التّذكير أكثر من التّبليغ» (*Rambler* 2).

لغة ثانية أو باطنيّة

تُعتبر اللغة ضمن اللغة في الأدب رسميّة ومحنّكة، ولي فيها مقال مسهب في الفصل الثّاني. لكن ما أودّ إضافته في الوقت الحاضر هو أنّ ما تثيره في القارئ هو غالباً تضادّها اللامتناظر: صوت باطنيّ عاميّ (Colloquial Inner Voice)، لغة ثانية هي أكثر فظاظة بلا تكلّف، أشبه بالعاطفة الماديّة الآنيّة للكتابة بالاختزال، لرسالة مشفّرة مهيّجة للعاطفة مفكّكة شيفرتها. تسمعها تنبس دون التّخاطب الرّسميّ مشوبة بصوت الفرد الخاص، في زئير باطنيّ صامت (Inner Silent Roar): رجاء ـــــــــ رغم علمي بصعوبة الرّجاء وخطورته؛ فتقول، مثل روسم ملتفّ إلى تخوم العنف (Cliché Turned near-violent): تذكّر ـــــــــ وعلى وجه الخصوص، تذكّر ما يعنيه ذلك فيك. إنّها أفكار مهيّجة للعاطفة يستمدّها القارئ من المكوث في هذه الأرض الرّنّانة، أفكار تُقال مندفعة باطنيّاً عبر صوت غير مدوّ حقّاً.

وبالنّسبة لي تتضمّن هذه البرقيّة كما يمكن لنا تسميتها أيضاً (رغم حديثنا عن هذه الحكايات لملاماً وربّما أقلّ المقال في تضبيط احترافيّ مألوف) الذّاكرة المتّصلة للمعلّم الذي عرّفني على جونسون وعلى هاردي. كان روائيّاً، وهو الآن ميّت، وكتب ما يلي عن أنماطه القديمة المهذّبة:

مكتبة الفكر الجديد

مسّح أليسيتر الطّبق، فنجان قهوة ودورق القهوة، لكنّه قبل مغادرة حانوت القصّاب، جلس على مقعد البيانو ليعزف مقطوعة لجوزيف هايدن(*) (Joseph Haydn). وقع اختياره على سوناتة دو الكبير، متغضّناً خلال المقطوعة الموسيقيّة السّريعة، بيد أنّه ألفى نفسه منفعلاً بغتة في النّصف الثّاني من الأداجيو، المقطوعة الموسيقيّة البطيئة، إلى حدّ حبس معه أنفاسه وعيناه تفيضان بالدّموع. هنا، لامس هايدن الرّومانسيّة، بكى طالباً ما هو بعيد المنال، لكن لبرهة قصيرة، باقتضاب وضيء بدا وكأنّه يتنكّر لقوّة الشّعور المحجوز خلف بضع قضبان[35].

وللمفارقة فالكبت الرّسميّ في جهة معيّنة في القرن الثّامن عشر يوجِد الشّعور المتدفّق من الجانب الآخر، مثل نقلة كهربائيّة بين دوائر كهربائيّة مختلفة. فبطل ستانلي ميديلتون(**) (Stanley Middleton) أليسيتر موراي(***) (Alistair Murray) رجل آخذ في الهرم وقد آم من

(*) جوزيف هايدن (1732-1809): مؤلّف موسيقيّ نمساويّ. اكتُشفت عبقريّته في أول سنين حياته. لحّن أوّل مقطوعاته الدّينيّة في سنّ العاشرة. أصبح سنة 1766 هايدن قائداً لأوركسترا الأمير استراهازي. كتب نشيد **ليحفظ الله القيصر** الذي أضحى بعد ذلك النّشيد الوطنيّ الألمانيّ. منحته جامعة أكسفورد لقب دكتور في الموسيقى. هو من أهم من طوّر الآلات الموسيقيّة، وقد أطلق عليه اسم "أب السّمفونيّة" إذ طوّرها من الشّكل البسيط القصير للتّأليف الموسيقيّ إلى الشّكل المطوّل المستخدم مع الأوركسترا الطّويلة. كتب أكثر من 80 مقطوعة رباعيّة ما زال العديد منها يحظى بشهرة واسعة (المترجمة).

(**) ستانلي ميديلتون (1919-2009): روائيّ بريطانيّ. حاز على جائزة بوكر الأدبيّة سنة 1974 على روايته *Holiday* (المترجمة).

(***) أليسيتر موراي: شخصيّة بطل رواية *An After-Dinner's Sleep* لستانلي ميديلتون. في ذات ليلة من فصل الشّتاء، يفتح أليسيتر موراي بابه لإليانور فرانكس، وهي امرأة غابت عن ناظريه منذ عقود. أليسيتر رجل متصالح ظاهريّاً مع حياته، وحتّى تقاعده وفجيعته أضحيا جزءً من النّظام الطّبيعيّ للأشياء. لكنّه ما أن اعتقد بوجوب

مكتبة الفكر الجديد

زوجته مؤخّراً، وأحيل إلى التّقاعد من منصبه مديراً لسلطة تعليميّة في ميدلاندز (Midlands)، فإذا به يشعر وكأنّه اقتُطع من دنيا الأحياء، ساكناً إلى البيانو أو إلى كتاب متروك جانباً حتّى بدأت الحياة تعود إليه بعض الشّيء. إنّه ريفيّ، لا هو متمدّن ولا عالميّ، لكن كما أثبت توماس هاردي في ردّه على انتقادات ماثيو آرنولد(*) (Matthew Arnold) المهذّبة: «لا تقدّر بعض العصبيّة في المشاعر بثمن. هي روح الفرديّة، وهي إلى حدّ كبير مصنوعة من هاتيك الحماسة الفجّة التي من دونها ليس للأفكار العظيمة أن تُفكّر ولا للصّنائع العظيمة أن تُنجَز»[36]. وبالتّالي، سيتذكّر أليسيتر أو سيقرأ شيئاً في منزله الذي يصعب تصنيفه ـــــــ مثل قصيدة عن سمعان المجوسي(**) (Simon Magus) يعثر على هيلين(***)

= الإهتياد على بلوغ أرذل العمر ببطء ووحدة، حتّى ظهرت إليانور لتجعله يشكّك بكلّ ما اعتبره أمراً مفروغاً منه (المترجمة).

(*) ماثيو آرنولد (1822-1888): شاعر وناقد وكاتب ومصلح تربويّ إنجليزيّ في القرن التّاسع عشر. لم يحصر نفسه في الأدب فقط، بل تنوعت كتاباته بين الأدب والتّاريخ والسّياسة واللاهوت والعلم والفن. وانصبّ كامل تركيزه في أعماله على وضع الإنسان الغربيّ المعاصر الذي يواجه الحياة من غير دين. تولّى آرنولد منصب أستاذ الشعر في جامعة أكسفورد بين سنتي 1857 و1867، إلى جانب عمله مفتشاً عاماً للمدارس. اشتملت آخر محاضراته على النّواة الأساسيّة لكثير من كتاباته اللاحقة التي ألحّ فيها على موضوع البحث عن الكمال الذي عدّه آرنولد رديفاً لموضوع البحث عن الجمال ودمائة الخلق (المترجمة).

(**) سمعان المجوسّي: اسم استعمله الكتّاب المسيحيّون القدماء للإشارة إلى شخص عرف بأنّه سامريّ غنّوصيّ. واستعمل للإشارة إلى شخص أسّس فرقة دينيّة خاصّة به. درج المسيحيّون الأوائل على اعتبار سمعان المجوسيّ أوّل الهراطقة، وفي الوقت عينه أول الغنوصيّين؛ وقد ورد ذكره في أعمال الرّسل، في معرض الحديث عن مرور القدّيس بولس بالسامرية. ويبدو أنّه جرى الخلط بينه وبين سمعان آخر، سامريّ أيضاً، وزعيم بدعة سمعانيّين يحدثنا عنها كلّ من جوستينيان وإيرينيوس ومؤلف الـ *Philosophoumena*. الكتاب الذي نُسب، على التوالي، إلى أوريجان وترتليان والقديس إيبولت (المترجمة).

(***) هيلين: بالإنجليزيّة Helen of Troy أو Helen of Sparta. في الميثولوجيا =

مكتبة الفكر الجديد

وهي ربّة منزلة في أنطاكيا ويستعيد ذاكرته المفقودة بصورة سحريّة ـــــــــ ثمّ فجأة:

حمله هذا المقطع السّرديّ إلى نطاقٍ وراء ما هو فيه، فإذا به شعر كما سبق له أن شعر ثنياً بعد ثني مثل تلميذ مدرسة، على شفا ابتكار يتخطّى الزّوال، على تخوم مضيق اكتشاف هو للحياة رافع ومحوّل. لطالما كان متّقد الذّكاء أو أريباً أو يقظاً أو محنّكاً بصفته رجلاً في طور النّمو في عمله؛ فإذا بالإشراقات الطّفيفة، لمحات ما يفوق الوصف، قد فُقدت بحقّ (*An After-Dinner's Sleep*, 107).

وما أشدّ اعتناء الكاتب بهاتيك اللمسات المتواضعة مثل «طفيفة» (Minor) و«بحقّ» (Properly)، وإذا بالولوع الفجّ بذاته قد لُجم؛ بيد أنّ ذلك يناظر ما في رواية ميدل مارش لجورج إيليوت حيث ثمّة زئير على المقلب الآخر من الصّمت. بيد أنّ أليسيتر يعي، رغم هذا الحسّ الموقظ من جديد بالنّادر في لبّ الاعتياديّ، مثلما يُستشعر اليافع والغضّ من جديد في لبّ الهرِم والوحيد، يعي أنّ ما من تعديل راهناً في مسار حياته قد تحدثه حماسة تجوب ذهنه.

مفعماً بالحماسة، وثب واقفاً على قدميه، ذرع الأرض إلى النّافذة بخطى رجل يافع، وهناك عاد واكتشف هرمه إذ أسند جبهته إلى الزّجاج البارد (*An After-Dinner's Sleep*, 174).

=الإغريقيّة هي شخصيّة في ملحمة هوميروس، الشّاعر الملحميّ الإغريقيّ الأسطوريّ. هي أجمل نساء الأرض قاطبة. خطب ودّها جميع ملوك الإغريق وتسابقوا على الفوز بقلبها إلى أن اختارت منيلاوس زوجاً لها، لكنّها وقعت في غرام باريس بسبب سحر (فينوس) إلهة الجمال عند الإغريق عندما كان في ضيافة زوجها واختارت الفرار معه إلى طروادة متسبّبة باندلاع حرب لمدة عشر سنوات انتهت بسقوط طروادة ومقتل ملكها بريام وأميرها هكتور، لكنّ هيلين استطاعت الفرار مع باريس بعد انتهاء سحر فينوس، وعادت إلى زوجها منيلاوس ولم ينجبا إلاّ ابنة واحدة هي هرميون (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

تعجز القراءة، مع ما فيها من ترقيّة أو ترسيخ، عن الغدوّ ترياقاً سحريّاً للهرِم أو المحزون، وما هي بقادرة على جلب أفكار ما فتئت مضمونة كونها حسنة أو مريئة أو مناقبيّة. بيد أنّ عليها بالأحرى، وبحقّ، المضي قدماً في سيرورة الحياة الطّبيعيّة وصياغتها النّظاميّة التّسلسليّة، بما فيها المتوعّد والخطر بظلاميّة. وما هو ببسيط ما يستشعره القارئ هنا من عودة إلى الهرم، وإن هو واقع حتميّ: فإلى أبعاد مختلفة من أولي زمن مألوف أو حكاية بسيطة فحسب، ينتمي ما في أذهان الكتّاب والقرّاء من الاكتشافات والإدراكات المتغايرة، والالتفافات والالتفافات المرتدّة، والذّهاب والإياب، أيّما كان محتواها.

3. استنتاجات

(i) اللغة الثّانية

أوّلاً، إذن: بخصوص هاتيك اللغة الباطنيّة الذّاتيّة غير الرّسميّة، التي غالباً ما يتلقّاها القارئ سرّاً من اللغة المحرّضة على الورقة.

ثمّة غالباً في رسالتها الذّاتيّة شيء بشأن فتى المدرسة أو اليافع أو حتّى الطّفل ـــــــــ بيد أنّها قاطبة في الحقيقة مجازات لأيّ شيء تابع دون ما يفترض من البلاهة في سنّ الرّشد المألوف اجتماعيّاً. ومن المزمع إشباع هذه الفجاجة الأوّليّة تمحيصاً في الفصل التّالي. إلّا أنّه يجدر إنهاء هذا الفصل بحسّ مؤسّس بماهيّة ما يجري في تطوّر استخدام القارئ لما يتيحه الأدب من فسحة ومكان.

هاك تقرير عن اختبار أجراه متخصّصون في علم نفس الأطفال منذ بضع سنين خلت. رُويت على مسامع طفلة، اسمها «ج» تبلغ من العمر ثلاث سنوات وسبعة أشهر، حكاية فيل أرجوانيّ ضايقته باقي الحيوانات ثمّ نبذته لغرابة مظهره[37]. آنئذ لم تكن «ج» قارئة بعد، فاستعان الباحث

مكتبة الفكر الجديد

بدمى حيوانات لجعل الحكاية واقعاً لها، داعياً «ج» إلى إكمال الأحدوثة.

ومن فورها استلقت «ج» على الأرض، وعينها ملء عين الفيل قائلة، «سأكون صديقتك، فلا تحزن». فإذا بها تلتقطه، مخرجة إيّاه من حالته، وتحتضنه، مضيفة، «أضحى لك الآن صديقة» لكأنّ اللعبة حيّة، وكأنّها تعي مشاعرها، ولن يثنيها شيء عن الجدّ في مساعدتها.

على مستوى الانخراط، تُعتبر هذه الطّفلة قارئة أوّليّة فاضلة. فبالنّسبة إلى «ج»، تُلغي القوّة المطلقة للتّمييز والتّدخّل العاطفي الفطري إنسانياً كلّ الحدود بين حكاية وعالم، وبين الشّخصيّة وذاتها.

إلّا أنّ الباحث رجع ليعيد التّجربة بعد انقضاء تسعة عشر شهراً، أي عندما بلغت «ج» من عمرها خمس سنوات وشهرين، ودخلت إلى المدرسة، مبتدئة القراءة وآخذة في الاندماج في المجتمع. وقتئذ، نقلت «ج» الفيل الأرجوانيّ ووضعته في مواجهة الحيوانات الأخرى، مخبرة إيّاهم بسخافة مظهرهم أيضاً، «النّمر بخطوط جلده، وفرس النّهر بضخامة حجمه، والزّرافة بطول عنقها»:

جعلتهم يتقاذفون التّعيير بين بعضهم حتّى صرّح النّمر بصوابيّة الفيل وبلؤم طبعهم إذ يضايقونه. وأعلن النّمر أنّه سيغدو صديق الفيل. دلفت الحيوانات كلّها قائلة، «أنا كذلك»، وانتهت الحكاية بالفيل مهدياً كل واحد منهم نزهة ممتطين ظهره (*Appleyard*, 52).

أمست «ج»، وهي الآن في المدرسة، أكثر تمرّساً بجلاء في التّعامل إقبالاً وإدباراً مع نزاعات العالم الاجتماعيّ. إلّا أنّها الآن أشبه بكاتب منها بقارئ: محكِمة أواصر الحكاية المتفنّنة، يسعها الرّجوع إلى الوراء

مكتبة الفكر الجديد

بآنيّة أقلّ ومواربة أكثر لتصير راوية ومدبّرة أكثر منها مشاركة، محوّلة تعاطفها مع الفيل إلى طاقة فيه. لكن، ولو أنّها الآن أكثر قدرة بكثير على العمل لأجل ولتدبّر وهن هذا المخلوق، إلّا أنّ ما تفعله لا ينفكّ ينبع من دفق مشاعر الحزن القديم الذي عرفته يوم كانت في الثّالثة من عمرها.

وبناء على ذلك، إنّما ما يجري في الكينونة «كاتباً» أو «قارئاً» هو طاقات ومسارات طويلة متواشجة قبل أن تصيرا وظائف وأنماطاً متمايزة. يعتمد الكتّاب على القارئ ذي القلب الخام بطريقة خاصّة ذاك الذي رأيناه يتطوّر في تجربة علماء النّفس، لا كما هو متخيّل في العالم الخارجي فحسب بل أيضاً كما لا يزال مودعاً في ذواتهم. ويشكّل ذاك الشّخص الأقلّ وقاراً والأكثر هشاشة المدعوّ القارئ - في- ذواتهم ـــــــــ عنيت به المتلقّي لكامل معنى كلماتهم الخاصّة الباطنيّ ـــــــــ نموذجاً لما يمكن أن يمثّله القرّاء في ذروة تجاوبهم، حاصدين لغة ثانيّة مضمرة لذواتهم على المقلب الآخر من النّص الرّسميّ.

مثل شارلز ديكنز(*) (Charles Dickens) في علم نفس قواعد اللغة.

(*) شارلز ديكنز (1812-1870): روائيّ وناشط اجتماعيّ إنجليزيّ. هو بإجماع النّقّاد أعظم الرّوائيّين الإنجليز في العصر الفيكتوريّ، ولا تزال كثير من أعماله تحتفظ بشعبيّتها حتى اليوم، لذا لم تتوقّف طباعتها أبداً. هو عضو الجمعيّة الملكيّة للفنون (Charles John Huffman Dickens). تميّز أسلوبه بالدّعابة البارعة والسّخرية اللاذعة. صوّر جانباً من حياة الفقراء، وحمل على المسؤولين عن المياتم والمدارس والسّجون حملة شعواء. من أشهر آثاره: أوليفر تويست (*Oliver Twist*) (1839) وقصة مدينتين (*A Tale of Two Cities*) (1859) وقد ترجمها إلى العربيّة منير البعلبكي، وديفيد كوبرفيلد (*David Copperfield*) (عام 1850) وأوقات عصيبة (*Hard times*) (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

إنّما المثل كما يلي. ما أجلاها اليوم تلك الصّدمة التي شعر بها ديكنز يوم أُرسل للعمل في عنبر التّسويد، رغم أنّه أبقاها طوال عمره مخبّأة طيّ مقطع خاص من سيرته الذّاتيّة:

لسنوات من عمري مديدة، إذا ما مررت بمحاذاة الفنّان المتخصّص وأستاذ الفنون روبرت وارين (Robert Warrens)، عبرت إلى الجانب الآخر من الطّريق، لتفادي رائحة المِلاط الذي يضعونه على فلّينات التّسويد، ما يذكّرني بما كنته يوماً. يسيل مدامعي طريق منزلي العتيق المحاذي للقصبة، وهي مدينة إنجليزيّة تتمتّع بحكم ذاتيّ، حتّى عقب أن استطاع أكبر أبنائي الكلام[38].

ومروراً بذلك، من الجدير ملاحظة أنّ ما هو مهمّ هنا هو النّحو المتمحور حول «بعد»: تحسبه يقول: «رغم أنّ ابني هو عقبي وأنّني كنت بالطّبع طفلاً ويافعاً قبل أن يبصر النّور بزمن طويل، لا أنفكّ أبكي مثل رضيع بينما مضى وقت طويل مذ تعلّم ابني الكلام». بالكاد يستطيع ديكنز فهم أنّى للاثنين ـــــــــــ الطّفل الذي إيّاه كان والرّاشد الذي إيّاه هو الآن ـــــــــ التّواجد في جملة واحدة، جنباً إلى جنب مع عائلته غير العارفة. سابقاً، لم يبد الاكتراث على أمّه وأبيه لخروجه للعمل:

لطالما اختُرقت كلّ عريكتي عميقاً بما في هذه الاعتبارات من أسى وإذلال، وهكذا، وحتّى اللحظة، مع ما أنا فيه من شهرة ودلال وسعادة، كثيراً ما أغفل في أحلامي عن وجود زوجة وأولاد أعزّاء في حياتي؛ ورغم كوني رجلاً؛ وأشرد مهجوراً عائداً إلى تلك الحقبة من حياتي(*Foster*, 23).

الآن، وقتما حوّل ديكنز هذا المقطع وما فيه من ذكريات إلى رواية

مكتبة الفكر الجديد

ديفيد كوبرفيلد (*David Copperfield*)، أتت فقرة موازية في مستهلّ الفصل الحادي عشر:

أحيط بما يكفي من معرفة عن العالم راهناً، لأكون قد خسرت تقريباً القدرة على أن يعتريني كثير من الدّهشة لأي شيء؛ بيد أنّه باب لبعض الدّهشة بالنّسبة إليّ أن أكون قد نُبذت بفرط يسر في هكذا عمر.

أو بدقّة أكبر ــــــ إذ ما فتئت مثقّفاً نفسي في كِلا التأليف والقراءة عبر تمحيص بعض مخطوطات أعظم روائيّي القرن التّاسع عشر ــــــ هذه هي أوّل نسخة عن المخطوطة في ما جمعه جون فورستر(*) (John Forster) وسمّي *Forster Collection* وهو معروض في Victoria and Albert Museum. ما يقوم به ديكنز لاحقاً، في المخطوطة نفسها، هو التّنقيب عن أيّما شيء جعله يكتب «تقريباً» (قد خسرت تقريباً القدرة على أن يعتريني كثير من الدّهشة لأي شيء) وإقحام هذه العبارة القصيرة عبر ما في الكلمة من فرجة إمكان صغيرة فضلاً عن كلمة أو اثنتين:

بيد أنّه باب لبعض الدّهشة بالنّسبة إليّ، وحتّى اللحظة، أن أكون قد نُبذت بفرط يسر في هكذا عمر.

(*) جون فورستر (1812-1876): كاتب سِيَرْ ذاتيّة مرموق وناقد وكاتب مقالات ومؤرّخ بريطانيّ. أكثر ما اشتهر به هو كتابته لسِيرة صديقه المقرّب شارلز ديكنز الذاتية. خلال حياته، جمع فورستر مكتبة واسعة من الكتب والنّشرات بصورة أساسيّة. عهد بهذه المجموعة إلى زوجته حتّى وفاتها، ليتمّ تسليمها عندئذ إلى ما كان يعرف آنذاك South Kensington Museum في لندن (والذي سميّ متحف فيكتوريا وألبرت Victoria and) (Albert Museum سنة 1899)، لتستفيد منها الأمّة. إلّا أنّ زوجته، ابتغاء تحقيق حلمه سريعاً، قدّمتها للمتحف بسخاء (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

إنّها شارة الملزمة عينها «وحتّى اللحظة» التي ظهرت غريزيّاً في مقطع سيرته الذّاتيّة الخاصّة: «وهكذا، وحتّى اللحظة، مع ما أنا فيه من شهرة ودلال وسعادة، كثيراً ما أغفل في أحلامي عن وجود زوجة وأولاد أعزّاء في حياتي...». تلك كانت دمغة هشاشة ديكنز الجفلة لقاء خاصّة كلماته وذكرياته، حتّى في تحوّل خياليّ، وثمّة عدد أوفر من هكذا كلمات مقحمة في تفكير ثانٍ عبر المخطوطة ـــــــــــ «ربّما» أو «تقريباً» أو «ربّما كنت». ثمّة تنقيحات دقيقة أخرى مثل إقحام كلمة على غرار «شيء مّا» مكان كلمات أكثر حسماً أو وضوحاً أكثر إيلاماً: مثلاً، استعمال كلمة «هي» لوصف بلواه في المصنع، «سواء هي استمرّت لسنوات، أو أكثر، أو أقلّ، لست أدري. جلّ ما أعرفه أنّها هي حصلت، ثمّ وضع لها حدّ» (الفصل 14)؛ أو الاختزال الذي يستعمله عندما يبدو أنّه خسر كلّ إمكانيّة للحب: «مهما أمكن أن أعني لها، [و ـــــ ألغيت] أو تعني لي، لو كنت أكثر استحقاقاً لها منذ القدم، ما أنا كذلك الآن، وهي لم تكن» (الفصل 58). أومأت هذه العبارات القصيرة المضمرة برقّة لديكنز بذاته إلى إحداث لغة ثانية لذكريات خاصّة وصامتة هي أيضاً ميزة قارئ حسّاس وعاطفيّ ذاتيّاً. في علم نفس قواعد اللغة، إنّما نجاح العمل منوط بعدم تناسب حجم العبارة في الجملة ـــــــــــ حتّى اللحظة ـــــــــــ والإدراك المتصوّر عن معناها ووقعها في مكان آخر. خاطب النّص، تحت جناح ذلك كله وعبر هكذا كلمات صغيرة، كلّا من ديكنز ودايفد العجوز، والصّبيّ الصّغير الذي سبق لكلّ منهما أن كانا إيّاه، بصورة تكاد تكون مستحيلة: «سوف أكون صديقك». ليس ثمّة في الوقت الرّاهن أحد ليكون أباً أو صديقاً: «إنّه لمن المدهش في نظري أنّ أحداً لم ينبغي له القيام بأيّ إشارة لمصلحتي. بيد أنّ أحداً لم يفعل»

مكتبة الفكر الجديد

(الفصل 11). وهذا ما سبق لغراهام غرين(*) (Graham Green) أن تحسّسه، دون أن يلمح المخطوطة قطّ، وكأنّه كلام نثريّ سريّ لديكنز، «ذهن يحدّث ذاته دونما أحد هنا لينصت»[39]. إذ اعترف ديكنز في توطئته لطبعة 1850 من الرّواية: «لا يسع أحد الاعتقاد بهذا السّرد البتّة، في القراءة، أكثر ممّا وسعني الاعتقاد به في الكتابة». أمّا القارئ (صورة مختلفة عن «لا أحد»، هو بالطّبع لدى ديكنز مجهولة هويّته دون أن يكون غير مهتمّ) فيستشعر خيالاً هذا التّسليم بصوابيّة ما هو غائر في الرّواية.

وأمثولة من جوزيف كونراد(**) (Joseph Conrad)

وما سبق شبيه بجوزيف كونراد في روايته **الإعصار** (*Typhoon*). إذ هناك، في عين العاصفة الهوجاء، يصدح صوت الرّبّان القبطان ماكواير (Captain MacWhirr) قائلاً لمساعده الأوّل جوكس، في الاكفهرار المتلاطم:

(*) غراهام غرين (1904-1991): أحد أهمّ الكتّاب الإنجليز في القرن العشرين وأغزرهم إنتاجاً وأكثرهم انتشاراً. حصل على جائزة نوبل للآداب سنة 1967. عبّر في مؤلّفاته عن مواقفه من السّلطة والهيمنة والدّين والسّياسة. كتب مجموعات قصص قصيرة، وأربعة كتب رحلات، وكتابين عن سيرته الذّاتيّة وكتابان في السيرة وأربعة كتب للأطفال. وساهم أيضاً بمئات المواضيع والأفلام ومراجعات كتب ظهر بعضها في مجموعة بعنوان **تأمّلات**. وقد حوّلت كثير من رواياته وقصصه إلى أفلام. وصف غرين نفسه في مرحلة متأخّرة من حياته "بالملحد الكاثوليكيّ" و"كاثوليكيّ يكتب لا كاتباً كاثوليكيّاً". رفض اعتباره كاتباً وجوديّاً رغم كثر ما يربطه بالوجوديّة كقوله: "أنا أشعر بالضّيق.. إذاً أنا موجود" (المترجمة).

(**) جوزيف كونراد (1857-1924): أديب إنجليزيّ بولنديّ الأصل ولد لأب أديب مغمور. انتقل مع والده إلى بولندا حيث توفّي والده ومنها انتقل إلى فرنسا سنة 1874 حيث عمل بالملاحة ثم انتقل إلى إنجلترا واستمرّ في عمله بالبحر. توفّي إثر نوبة قلبيّة وترك ثلاث عشر رواية وثمان وعشرين قصة قصيرة. ترتبط أغلب رواياته بالبحر ويرويها بحّار عجوز اسمه مارلو (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

«أبقها لها منبرية. لهم أن يقولوا ما يحلو لهم، بيد أنّ أكثر عباب البحر هياجاً تجري مع الرّيح. منبرية لها ـــــــــ على الدّوام منبرية لها ـــــــــ ذاك هو السّبيل لخوض غمارها. إنّك لبحّار فتيّ. انبر لها. يكفي ذلك لأيّما رجل...» (*'Typhoon'*، الفصل 5)

يشبه جوكس الرّبّان اليافع، في رواية **طريق الظل** (*The Shadow Line*) لجوزيف كونارد، في باكورة رحلاته كقائد، إلّا أنّه عوضاً مرهوب من كونه «نائصاً عنها» يقيناً: «يسعني الآن فهم حسّ التّقلقل الغريب ذاك في سالف أيّامي. لطالما اعتراني الشّك بعدم جدارتي. وها هو ذا دليل يقينيّ. أنا نائص عنها. ما أنا بجدير». بيد أنّ شعوراً مماثلاً تملّك كونارد بذاته عند مستوى معيّن. وكذلك كتب كونراد ما يلي، تقريباً في أوج كتابته لرواية **الإعصار**، في رسالة موجّهة إلى إدوارد غارنيت(*) (Edward Garnett)، في الجمعة العظيمة، سنة 1899:

كلّما كتبت أكثر رأيت محتوى أعمالي أدنى. فتنحدر المقاييس من عيني. إنّما في ذلك هول أقوى على حمله. وأنا له منبر، أنبري له بينما الذّعر يسري في عروقي[40].

(*) إدوارد غارنيت (1868-1937): كاتب وناقد ومحرّر أدبيّ كبير بريطانيّ، وقارئ لدور نشر في لندن (T. Fisher Unwin, Gerald Duckworth and Company, Jonathan Cape). تابع غارنيت بضع سنوات من التّعليم الرّسمي فقط في مدرسة City of London، وتركها في سن السّادسة عشر، لكنّه علّم نفسه بنفسه عبر سعة قراءته. اتّسعت شهرته في ذلك الوقت لما في كتاباته من مزيج من الحسّ السليم والمرهف فيما يتعلّق بالأدب المعاصر. كان ذا تأثره في المجتمع عبر تشجيع المؤلّفين الرّائدين أكثر منه عبر كتاباته الخاصّة. اتصالاته الأدبية والمراسلين انتشرت القاصي والداني، من بيتر كروبوتكين إلى إدوارد توماس. سنة 1898 جمع بين جوزيف كونراد، الذي كان بمثابة معلّمه وصديقه، وفورد مادوكس فورد، ودام التّعاون بينهم في السّنوات القليلة الأولى من القرن العشرين (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

ضع الرّواية والرّسالة الواحدة منها بمحاذاة الأخرى، وستحسب كونراد مستمعاً إلى الثّانية مكان القارئ بينما هو يحثّ الأولى من موقع الكاتب. والصّرخة الباطنيّة هي: نائصاً بها. ثمّ تأتي: ظلّ لها منبرياً. فيكتب كونراد: «يكفي ذلك لأيّما رجل»ـ، شاملاً نفسه وأيّما قارئ قد يسمع رسائل موازية ذات صلة به من أيّ نصّ. بيد أنّ مكمن الغرابة بالنّسبة إلى كونراد، هو ظهور ما كان ماكواير مضطّلعاً به في القصّة بصورة أو بأخرى، وبجنون، أكثر ثقة ورسوخاً من كتابة القصّة بذاتها. إذ يقول كونراد في المدونة الشخصية (A Personal Record)، أنّه لا يُعثر على «مضاهٍ ماديّ» (Material Parallel) لضنى الكتابة ما خلا نضال سفينة لعبور خطّ الشّحن البحريّ غرباً حول كيب هورن (Cape Horn)، آخر بقعة من جنوب أميركا الجنوبية عند الطّرف الجنوبيّ من جزيرة هورن في تشيلي، فكتب: «لكن ما إن يُحرز مدى معيّن، حتّى تصبح خارج أطر النّزاع، بينما حفنة أوراق، بغضّ النّظر عن كلّ ما بذلته من جهد لجعلها ملكك، لا تعدو كونها في أحسن ما تكون نُهبة ملتبسة ومشبوهة»[41]. وكان الطّين ليزداد بلّة، وكانت الأمور لتُجعل أكثر دوراناً بجنون، لو كان محور ما تكتب عنه ظاهراً هو التفاف حول ذاك الرّأس الدّاخل في البحر، أو غوض غمار عاصفة.

ذاك ما يقدّمه الأدب من عالم إنسانيّ سريّ، موجود بالضّبط دون نصوصه، حيث يحيط كلّ من الكتّاب والقرّاء بحقائق الوجود الباطنيّة أكثر ممّا يتيح المجتمع المألوف عرضه.

(ii) الجماليّ

تنجم ثاني استنتاجاتي عن المعنى النّهائيّ للأدب كأرضيّة قابضة

مكتبة الفكر الجديد

من سوناتة شيكسبير التّاسعة والعشرين:

عندما، بسوء سمعتي في الحظّ وأعين النّاس،

أنوح بمفردي على حالي المنبوذ

وأقضّ مضجع سماء صمّاء بصرخاتي بلا جدوى

وأنظر لنفسي وألعن قدري،

متمنيّاً لنفسي لو أنّها مثل أحد هو أوفر في الأمل حظّاً

أخّاذة مثله، ومثله ذات صحبة،

راغباً في فنّ ذلك المرء وفي مبلغ ذلك المرء،

مع ما أبلغ به أقصى فرح بأدنى اكتفاء؛

إلّا أنّي بهكذا أفكار أراني محقّراً نفسي،

أفكّر فيك عرضاً، وثمّ في حالي،

مثل قبّرة عند انبلاج ضوء النّهار صاعداً

من الأرض المتجهّمة، منشدة تراتيل عند بوابة السّماء؛

إذ يستجلب تذكّر حبّك أنت هكذا ثروة

أهينها لاحقاً لأغيّر مع الملوك حالي.

مكتبة الفكر الجديد

قدّمنا، زملائي وأنا، هذه القصيدة مرّات عديدة في تشكيلة مجموعات قراءة، داخل الجامعة وخارجها. وحتّى أنّه تناهى إلى مسمعي ذات مرّة الكاتب إروين جيمس(*) (Erwin James) قائلًا إنّ هذه هي القصيدة التي أرسلها من سجنه إلى شقيقته المجافية له، مرفقة برسالة إليها معبّأة في زجاجة الأبيات السّتّ الأواخر. لكن أيّاً كان المحتوى، إنّما يصبو القرّاء أكثر ما يصبون إلى النّصف الثّاني من برهة الانطلاق في القصيدة، كتبدّل القصيدة العظيم من الكآبة وما يسبقها من كآبة.

ينبغي لشيكسبير العمل بقوّة للنّهوض من «الأرض المتجهّمة» لأوّل خطوة، مقدّماً بصورة مميّزة قيمة نحويّة مزدوجة بغية إنجاز ذلك: إذ، وبسلاسة، إنّهما الحالاتان «حالي... من الأرض المتجهّمة، منشدة تراتيل عند بوابة السّماء» و«مثل قبّرة عند انبلاج ضوء النّهار صاعداً/ من الأرض المتجهّمة» الاثنان سويّة لرفع دفعة الصّواريخ. بيد أنّ الأثر اللا شعوريّ هو بالطّبع مركز الثّقل المهم في إحداث الفارق. ما برحت قارئة، في مناسبة معيّنة، تقول مستبقة، «لا أحبّذ شيكسبير، أمقت شيكسبير منذ أيام المدرسة». لكنّها بعد ذلك قرأت «أفكّر فيك عرضاً...»، ثمّ مرّة أخرى بصوت مختلف في حنايا صماخ القراءة، بهدوء وتكرار أكثر، «أما ذلك بفاتن، أما ذلك بفاتن».

(*) إروين جيمس (1957-): صحفيّ في الغارديان (*Guardian*). أدين بجريمة قتل ثمّ أطلق سراحه سنة 2004 بعد أن قضى عشرين عاماً من عقوبة السّجن مدى الحياة. كتب عموداً منتظماً أثناء وجوده في السّجن دون أن يحصل هو على بدلات ماليّة، واستمرّ في الكتابة والقيام بأعمال خيريّة منذ الإفراج عنه. في أثناء وجوده في السجن لم يحصل على رسوم مقالاته. بل تقديمها عوضاً عن ذلك للمؤسّسة الخيريّة التي ساعدته وهي خدمة توجيه السجناء (Prisoners Advice Service) (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

لا يُعتبر ذلك محض خالجة منقولة. إذ أشار البحث في نُسخ من مجموعات القراءة (عبر تغيّرات نبرة الصّوت والمفردات ولغة الجسد عبر مستويات الانتباه والانخراط المتصاعدة) أنّه لا يلبث أيّ أحد أن يقف على شيء «جميل» (Beautiful)، حتّى يحصل شيء ما حسن يسمو بالقرّاء ويرفدهم بمكان آخر أنقى للسّكنى. أدهش ذلك أطواراً مجموعة قراءتنا المتزمّتة باجتهاد ممّن قد يناوئون كلمة «جميل»، أنفة منهم عن سمة «ذوّاقة الجمال» (Aesthetic)، لكأنّنا في «أزهار الشّعر الإنجليزي» (The Flowers of English Poesy) محض خبراء مترفّعين. بيد أنّ ذلك شأن آخر إذ، مجدّداً في مناسبات شتّى ومع مجموعات مختلفة، ما تلبث كلمة «جميل» تلك أن تقترن بلمح البصر بالكلمة التي لا تنفكّ تتبعها :« فاتن» (Lovely). يجتاز بعض أفراد هذه المجموعات مرحلة الخضوع للإرشاد النّفسي، إذ يعانون من الكآبة أو الألم المزمن. إلّا أن ما يمنحه إيّاهم إدراك الفاتن هو بديل عن لغة حلّ علاجيّ للمشاكل: مساحة مجدية مع كونها طبيعيّة وادعة، تبدو أنّها لا تفرض شيئاً عليهم، ولا هي تخلص إلى برنامج خطوة بخطوة كنتيجة. فهي تصنع تغيّراً مسبقاً، يُستشعر عند برهة نصيّة خاصّة، إليها يستطيع المرء الإشارة والعودة، دون المطالبة بتغيير.

يسوّغ ذلك واقعيّة تمييز كون الأرضيّة القابضة المؤقّتة والمتأمّلة والاختباريّة التي يوفّرها الأدب «جماليّة» تمييزاً ناجعاً إذا ما أمعنّا النّظر في دلالتها. في كتاب **خوف وارتعاش** (*Fear and Trembling*) لسورين كيركغارد(*) (Søren Kierkegaard)، وهو أعظم استقراءات هذا

(*) سورين كيركغارد (1813-1855): فيلسوف وشاعر وناقد اجتماعيّ وكاتب دينيّ ولاهوتي دنماركيّ كبير. أثّرت فلسفته تأثيراً بالغاً في الفلسفات اللاحقة، لا سيما ما عرف =

مكتبة الفكر الجديد

الفيلسوف للفصل الثّاني والعشرين من سفر التّكوين(*) (Genesis)، تمّ تمييز ثلاثة عوالم من عوالم الكينونة، أدناها ذاك الجماليّ. ويسمو العالم الخُلقيّ فوق الجماليّ، ويعلو ذاك الدّينيّ على كلّ ما عداه، مع نبيّ الله إبراهيم منتقلاً إلى ما وراء الثّاني قاصداً إلى الثّالث، حالما يشرع في الامتثال للفرض الإلهيّ بوجوب تضحيته بفلذة كبده الوحيد إسحق. في صماخ ذلك الاختبار العتيق للطّاعة، لا يبارح إبراهيم النّبي إيمان سريّ أنّ الله لن يستردّ منه إسحق قسراً في آخر المطاف، بينما مع ذلك يستبقي عزماً على تقديم نجله إن كان ذلك هو المطلوب منه: ذاك شبّهه كيركغارد بحسّ مثنّى بالأشياء، منطو على كثير من التّناقض في آن معاً، لا يتعذّر النّطق به فحسب بل ويشقّ التّفكير به. يقول كيركغارد بانعدام التّوسّط في فاصلة التّأزّم هذه بالنّسبة إلى إبراهيم: يعجز إبراهيم عن التّفسير أو

- بعده بالوجوديّة المؤمنة (مقارنة بتلك الملحدة المنسوبة للفيلسوف الفرنسيّ جان بول سارتر). تُعنى أكثر أعماله بفنّ الوله المسيحي كما بأمور يعيشها الفرد بمفرده، مُعطياً لها أولويّة واقعيّة لحقيقة الإنسان بعيداً عن التّفكير المجرّد، مع إظهار أهميّة اختيار الإنسان والتزامه. تعرّض لنّقد حادّ من عديد ممّن عاصروه من المفكّرين المثاليّين مثل هيغل وجوته وسواه. تُركز أعماله اللاهوتية على الأخلاقيّات المسيحيّة والكنيسة فضلاً عن الاختلافات بين الدّلائل الواضحة للمسيحيّة والعلاقة الفرد المباشرة مع السّيد المسيح. إنتقد بشدّة ممارسة المسيحيّة كدين دولة، بداية من كنيسة الدّنمارك. تستكشف أعماله النّفسيّة مشاعر الأفراد وأحاسيسهم إذا ما قابلتهم اختيارات حياتيّة. تأثّر تفكيره بالكتاب المقدّس وبسقراط ومنهجيّته (المترجمة).

(*) سفر التّكوين: أي بدء التّكوين. هو أوّل أسفار **التّوراة** (أسفار نبيّ الله موسى الخمسة)، وأول أسفار التّناخ (الكتاب المقدّس لليهود). هو جزء من التّوراة العبريّة، كما أنّه أوّل أسفار العهد القديم لدى المسيحيّين. مدوّن في هذا السّفر أحداث تبدأ مع بدء الخليقة وسيرة حياة بعض الأنبياء، ومذكور فيه كيف خلق الله الكون والإنسان وكيف اختار الله النّبي نوح لكي ينذر البشريّة من الطّوفان المكتوب عليها، ثمّ دعوة الله للأنبياء إبراهيم وإسحق ويعقوب أبي الأسباط ثم كيف بيع النّبيّ يوسف من قبل إخوته إلى تجّار العبيد ووصوله إلى مصر وحكمه لها. يسرد سفر التّكوين الأحداث منذ بدء الخليقة إلى فترة نهاية حياة نبيّ الله يوسف (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

عن أن يُفسّر. بيد أنّ في منظور كيركغارد هذه هي الفينة المتسامية حين يتحتّم على الفرد، عبر استجلاب استثنائيّ، المجازفة بموضعة نفسه في منأى عن العالميّ العميم ـــــــــــ من مبادئ الإحساس والمنطق والتّواصل الإنسانيّ، المصاف المفترض الجماعيّ لما هو واقع متناهٍ، فضلاً عن القانون الخلقيّ بذاته.

تلك حالة ربّما تثير في قارئ معاصر شعوراً عميقاً بعدم التّعاطف. يقرّ كيركغارد بذاته بعدم تفهّمه قطّ آنّى لإبراهيم الذّهاب إلى أقصى شفير التّضحية بنجله المحبوب الذي طال به عهد انتظار مولده. ليضيف أنّ عدم التّفهم ذاك لا يشبه بصورة توكيديّة ما قد عرفه من المصاعب البيّنة بفلسفة مجرّدة معقّدة مثل فلسفة جورج هيغل(*) (George Hegel): بمعيّة سفر التّكوين، قدّر لها أن تتّصل بإنسان وفعله. وهذا ما جعل كيركغارد مفكّراً أدبيّاً، مثل روائيّ خارج الرّواية. في فكر هيغل، بدا المتمنّع على التّفسير متمنّعاً على التّفسير، أمّا في حالة إبراهيم فلم يكن موضع المتمنّع على التّفسير في أيّ لغة، بل في الحقيقة البسيطة لإيمان إبراهيم المتجسّد بصمت في المضيّ قدماً في التّضحية حتّى أدرك نقطة أمسك الله عندها يده عند آخر آخر لحظة. وأيّما فظاعة بلغها المشهد، هو في فكر كيركغارد الإنساني، فكرة مغروسة باستفهام في الإنسان، في الشّخصيّة وفي الحكاية وفي السّيناريو، بكلّ مشاكل تفكير هو في ذات إبراهيم. وبغية الانعتاق لم يسلك كيركغارد أسهل طريق عبر إقصاء أعظم الأشياء ببساطة في صميم عالم التّأريخ الثّقافي والتّفسير المقترن

(*) جورج هيغل (1770-1831): فيلسوف ألمانيّ وأحد أهمّ الفلاسفة الألمان إذ يعتبر أهمّ مؤسّسي حركة الفلسفة المثاليّة الألمانيّة في أوائل القرن التّاسع عشر الميلادي (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

بالسّياق. إذ يقول: «أفضّل تناول ما فعله إبراهيم، لا كأنّه حصل من آلاف من السّنوات تصرّمت بل في ضوء قراءتي له الآن، كأنّ ما حصل حصل بالأمس، مخوّلاً العظمة بذاتها أن تكون هي المدى». ذاك هو بألق عالم قارئ ذاتيّ جسور ووقفتُه.

بيد أنّ كيركغارد، بتشديده على التّسامي الدّينيّ لما هو أخلاقيّ، وبشأن التّسامي الفرديّ للعالميّ الشّامل، ولو في خوف واضطراب، رحّل دور الجماليّ إلى مكان دُون، ختاماً وفصلاً. فيصرّح أنّ دَدَن الإمكان، في المرحلة الجماليّة من الوجود، مقدّم على أصفاد الواقع. عند كلّ تحاشٍ لما هو مضجر، ابتغاء ما هو شائق بلا هوادة بمعزل عن الأخلاق، تغور أنانيّة الصّنف الجماليّ في الآنيّة الرّاهنة للعالم الشّعوريّ والحسيّ.

بيد أنّ ما حاججت فيه في هذا الفصل هو إن كان الأدب حقّاً للجماليّ عالماً، فالجماليّ، منزّهاً عن الكون أدنى الأطوار الثّلاثة، هو أشبه بأرضيّة قابضة عمهيّة تتوسّط الطّورين الخُلقيّ والدّينيّ، محتفظة مع ذلك بالحسّ بالحاضريّة التي يعزو إليها كيركغارد حتّى في أدنى تجليّاتها. ما أنا بظانٍ أنّ بمقدور الأدب أن يكون خُلقيّاً، تلك مقولة أحدهم؛ ليقول آخر، لم يعد ثمّة مكان في الأدب المعاصر للتّفكير الدّينيّ. إلّا أنّه بما يضاهي أقاليم رواية **الزيجات** (*Marriages*) لدوريس ليسينغ، لا تدوم هاتيك العوالم آمنة ومنفصلة خارج نطاق الجماليّ: إذ تروم أصولها ومكانها وتعلّتها مجدّداً في ذاتها، مستصحبة مجالات أخرى وأطراً بديلة. ففي منظور الباحثين، يُشكّل الجماليّ الموقع الحاضر للتّجربة والاختبار والمعنى، متقدّماً إعادة ارتقاء التّعريفات الشّفهيّة أو الفئات المتينة.

(iii) لا منظومة بل روح جماعيّة

ثمّة لازمة إضافيّة أخرى. دارت رحى هذا الفصل حول هاتيك الأماكن الرّنّانة حيث يمكن للقارئ، وفقاً لمفردات جونسون، تحسّس

مكتبة الفكر الجديد

«نظم في عناصرها» و«أفعال في محفّزاتها»، ورؤية لأيّ مدى قد يُسبغ عليها من لغة ونحو لتُصاغ عبرهما صياغة إضافيّة. إلّا أنّ ما هو بالتأكيد غير ممنوح هنا هو مخطّط نظاميّ أو برنامج للقراءة.

وما التّفكير الأدبيّ، أي التّفكير في الأدب وعبره، بمنظومة بل هو روح جماعيّة، مكان تنسيق خفيّ هو مع ذلك موجود. إذ تشكّل الرّوح الجماعيّة بالنّسبة إلى شكل من أشكال الجهد ما هو عليه الرّنين المحيط بكلمات النّص: إنّما تومئ إلى ما ينوف على الحرفيّ البحت. وإذ هي بلا حول ولا عزم لتُعبّر عن ذاتها تعبيراً لا لبس فيه، تبسط الرّوح الجماعيّة فيه الرّنين أو الإدراك إلى سبيل كينونة مضمرة ـــــــــ سبيل تفكير وإحساس، سبيل تصوّر وفعل، في قلب العالم.

يربو الرّأي في أقصى لبّه على مجرّد مضمون ذي قابليّة للتّصريح عنه. إذ ثمّة وتيرة أو سجيّة ذهنيّة تكتنف رأياً استثنائيّاً أو اعتقاداً. وفي التّفكير بشأنّها فوارق لا تكاد تُرى: إذ تحوز إحساساً اهتزازيّاً يخصّها ونبضاً مستتراً يخصّها، تتوالف وتتمازج مع مزاج الشّخص الذي يحتويه وعريكته. وهو إن احتُوي احتواءً خاطئاً ربّما شُوّهت روحيّة معناه ومحقت. وإن احتُوي احتواءً صائباً توّحدت الفكرة ومفكّرها وتمّموا الواحد منهما الآخر. لذا يُعتبر ذا دلالة تغيّر الصّوت في صميم سيرورة القراءة الجهرية. إذ تولّد بعض الأفكار الرّوح الجماعيّة الصّائبة لدى من يسعهم التّناغم معها.

وأحمل في جعبتي مزيداً من المقال عمّا للمعنى من روح جماعيّة في الفصلين الثّاني والثّالث.

الهوامش:

1. Marcel Proust, «Poetry, or the Mysterious Laws,» in: *Against Sainte-Bewe and Other Essays*, trans. John Sturrock (London: Penguin, 1988), p. 149.

مكتبة الفكر الجديد

2. See Chapter 5 of J. S. Mill's *Autobiography* (1873) and also George George MacDonald's essay «Wordsworth's Poetry,» in: *Dish of Orts* (1893).

3. Henri Bergson, *Creative Evolution*, trans. Arthur Mitchell (London: Macmillan, 1914), p. 49.

4. Marilynne Robinson, *The Death of Adam* (New York: Picador, 1998), p. 78.

5. Keith Oatley, *Such Stuff as Dreams* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2011), pp. 206-207, and Lisa Aziz-Zadeh [et al.], «Event-Related Potential Characterisation of the Shakespearean Functional Shift in Narrative Sentence Structure,» *Neurolmage*, vol. 40 (2008), pp. 923- 931.

6. نقلت من الكتاب المدهش لمريان ووالف:

Maryanne Wolf, *Proust and the Squid* (Cambridge: Icon, 2008), p. 143.

7. William James, *The Principles of Psychology*, 2 vols. (New York: Dover Publications, 1950), i. 251. Hereafter cited as 'PP'.

8. From his *Problems of Life and Mind*, quoted in: Rick Rylance, *Victorian Psychology and British Culture 1850-1880* (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 136.

9. هذه الصيغة المشجعة عميقاً هي لـ مايكل بولاني:

Michael Polanyi's in: *Knowing and Being* (London: Routledge & Kegan Paul, 1969), p. 131.

مكتبة الفكر الجديد

10. النسخة الأولى التي مازلت ناجية، مدخرة عند وردزورث ترست (Wordsworth Trust)، لذا فهي تذهب لتكون أكثر وضوحاً:

Long Time Before her Head Lay Low

Dead to the World was she:

But Now she's in her Grave, and Oh!

The Difference to me!

11. أنا مدين هنا لسيمون جارفيس:

Simon Jarvis, *Wordsworth's Philosophic Song* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), p. 258.

12. *The Prose Works of William Wordsworth*, ed. W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser, 3 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1974), ii. 93.

13. *The Varieties of Religious Experience* (1903), lecture 10.

14. R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, (Oxford: Oxford University Press, 1958), first published 1938, p. 109,

أنا مدين هنا لـ اوتلي:

Oatley, *Such Stuff as Dreams*, pp. 129-1 30.

15. *Elizabethan Critical Essays*, ed. G. Gregory Smith, 2 vols. (Oxford: Oxford University Press), i. 185.

16. *A Defence of Rhyme* (1610) in *Elizabethan Critical Essays*, ii. 366.

17. *Coleridge on Shakespeare*, ed. Terence Hawkes

مكتبة الفكر الجديد

(Harmondsworth: Penguin, 1969), p. 229

18. John Ruskin, *Modern Painters*, vol. ii (1846), part 3, section 2, chapter 3, paras. 4-5.

19. Michael Wood, *Literature and the Taste of Knowledge* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 41.

20. انظر على سبيل المثال:

Ken Robinson, *The Element* (London: Penguin, 2009):

«عندما نكون داخل عنصرنا، نشعر إننا نفعل ما ينبغي فعله وكونه ما نحن من المفترض أن نكون .... هناك شعور حقيقي للأفكار التي تتدفق من خلالكم وتخرج من خلالكم؛ كما إنك بطريقة ما تعمل على توجيه هذه الاشياء. فأنت لا تتعدى أن تكون أداة لتمريرهم بدلاً من أن تكون معرقلاً لهم أو تعاني للوصول إليهم ....

[الناس] بالمعنى الحرفي هم أكثر حيوية بسبب ذلك» ،91-90)
.93)

21. D. H. Lawrence, *Phoenix* (London: Heinemann, 1936), 431.

22. Russell Hoban, *Fremder* (London: Jonathan Cape, 1996), 78.

23. See Philip Davis, 'Syntax and Pathways', *Interdisciplinary Science Reviews* 33.4 (2008), 265- 77.

24. *Joseph Gold in his unjustly Neglected work The Story Species* (Ontario: Fitzhenry & Whiteside, 2002), xv, 19, 41.

25. Hannah Arendt, *The life if the Mind* (San Diego: Harcourt, 1978), i. 179 93.

مكتبة الفكر الجديد

26. Quoted in John Henry Newman, *An Essay on the Development if Christian Doctrine*, 1878 edition, ed. lan Ker (Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1989), xxiv. Hereafter cited as Development.

27. See lain McGilchrist, *The Master and his Emissary* (New Haven: Yale University Press, 2009).

28. John Henry Newman, *University Sermons*, 1826-43 (London: SPCK, 1970), 325 (sermon 15). Hereafter cited as *University Sermons*.

29. John Coulson, *Religion and Imagination* (Oxford: Clarendon Press, 1981), epigraph.

30. كل هذه الاقتباسات مأخوذة من:

The Rambler, ed. W. J. Bate and A. B. Strauss, vols. iii v in *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson* (New Haven: Yale University Press, 1969).

31. مقتبس من:

Frank Doherty, *Samuel Beckett* (London: Hutchinson, 1971), p. 88.

لذا بيكيت: «إنه جونسون، ودائماً جونسون، الذي هو معي. وإذا كنت أتبع أي تقليد فهو له» (120).

32. Saul Bellow, *Herzog*, first published 1964 (Harmondsworth: Penguin, 1965), 189.

33. Quoted in *Johnson on Johnson*, ed. John Wain (London: Dent, 1976), IX-X.

مكتبة الفكر الجديد

34. Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France* (1790), ed. C. C. O'Brien (Harmondsworth: Penguin, 1968), pp. 152-153. See my Johnson's Cosmology: Vacuity and Ramification', in Liam Gearon (ed.), *English literature, Theology and the Curricuhlm* (London: Cassell, 1999), pp. 173-189.

35. Stanley Middleton, *An Afler-Dinner's Suep* (London: Hutchinson, 1986), pp. 18-19;

الاستشهاد من: An Afler-Dinner's Sleep.

36. *The Life and Work of Thomas Hardy*, first published 1928, 1930 as written by Florence Emily Hardy, ed. Michel Millgate (London: Macmillan, 1984), p. 151.

37. W. George Scarlett and Dennie Wolf, 'When It's Only Make-Believe: The Construction of a Boundary between Fantasy and Reality in Storytelling'(1979), in J. A. Appleyard, *Becoming A Reader* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), pp. 51-53;

استشهد به في الآخر على أساس أنها تفاحة الساحة.

38. John Forster, *The Life of Charles Dickens*, first published 3 vols. 1872-1874, ed. A. J. Hoppe, 2 vols. (London: Everyman's Library, Dent, 1966), i. 33;

استشهد به في الآخر على أساس أنه تبني.

39. Graham Greene, *The Lost Childhood and Other Essays* (London: Eyre and Spottiswoodc, 1951), p. 53.

مكتبة الفكر الجديد

40. مقتبس من:

Frederick R. Karl, *Joseph Conrad: The Three* Lives (London: Faber, 1979), p. 485.

41. Joseph Conrad, *A Personal Record*, first published 1912, in *A Personal Record & The Mirror of the Sea*, ed. M. Kalnins (London: Penguin, 1998), p. 95.

مكتبة الفكر الجديد

الفصل الثاني

حسٌّ يعي الكينونة

مقدمة

ما علّة أن يعوز المرء هاتيك «الأرضيّة القابضة» التي يهبه إياها الأدب؟

يمحّص هذا الفصل ما يُحتمل من أبعاد إضافية وما تكتنفه خبايا المساحات الاستكشافية، فضلاً عن، وباقتضاب، بواطن حياة القرّاء المتسارعة والمتعمقة في رحاب روحية هذه الأرضيّة القابضة.

إدراك الحقائق المبدئية

اعتبر وليام جيمس أن مكمن التحدي الذي قدمه ليو تولستوي(*) (Leo Tolstoy) هو في كونه بذاته إحدى أعتق شجرات البلّوط في

(*) ليو تولستوي (1828-1910): أحد أعظم الرّوائيّين الرّوس وأحد أعمدة الأدب الرّوسيّ. كان داعية سلام ومصلحاً اجتماعيّاً ومفكّراً أخلاقيّاً. من أشهر أعماله: أنّا كارينينا (*Anna Karenina*) والحرب والسلام ومملكة الرب فيك، الدّاعي إلى السّياسة السّلميّة اللاعنفيّة والتي تأثّر بها كبار الشّخصيّات منهم غاندي (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

تاريخ الإنسان، هو في كونه رجلاً يتأصّل في لب عظامه نخاع الإنسان الأصيل، ذاك الذي لا يروي غليله ما يتردّى من مراتب النّفاق والكذب للحضارة الدمثة المزعومة[1].

أوجد تولستوي في شخصيّة ليفين[*] (Levin) نسخةً عن أصل طبعه، نسخةٌ أقلّ تحفظاً من صانعها. إذ يتّقد ليفين وعياً بحقائق بادئ الأشياء، كعطسة وليده الرّقيقة، وخواتيم الأشياء، كصوت أخيه المحتضر الهامس مع آخر أنفاس يلفظها: «ليس بعد» (Not yet). بيد أنّه بين الدّفتين، في أواسط الأمور، هو أيضاً ذاك المرء الذي يستشعر كل ما في البحر، وهو، كما يقول تولستوي، كرجل سبق أن تأمّل، من على الشّاطئ، مركباً يطوي وجه الماء بأمان وسلاسة، فإذا ما وطئ متنه لم يجد ما خيّل إليه. ذلك هو بالتحديد مضمار الرّواية الواقعيّة في القرن التّاسع عشر، حيث لا يهتدي ليفين عينه إلى كنه شخص على غرار صديقه القديم سفيازكي (Sviyazhsky)؛ عقلُه عقلُ متحرر متطرّف وفعلُه في عمله وأسرته فعلُ محافظ بليد.

ومثل الأبرياء يسائل نفسه: «ما الصّلة بين حياة المرء وأفكاره؟» إذ وبكل إصرار، يجسّد ليفين بالنّسبة إلى تولستوي كلّ إنسان مثاليّ، ينقّب عميقاً في جذور الشّخصيّة الإنسانيّة الممثّلة لحسّ ما هو مطلق وما هو مبدئيّ وإن كان محتجباً أو متشابكاً أو في غير محله في خضمّ فوضى بني البشر. وفي خُلده، يسأل ليفين كلّاً من سفيازكي ونفسه تلك الأسئلة العضال: «ما معنى أنّك حيّ؟ وما ذا الذي أنت فاعله؟» أسئلة ما انفكّ ووردزوورث الشاب يطرحها في **الثبات والاستقلالية** (*Resolution*

(*) قسطنطين ليفين: إحدى شخصيّات رواية **أنّا كارينينا** لليو تولستوي (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

(*and Independence*، في شتّى الظّروف، على ذلك القرويّ المألوف ذي النّفس التي يبدو أنّ ما بين طيّاتها من الخير الأصيل ما يفتقده الشّاعر نفسه.

تُمثّل بالتّحديد رواية تولستوي **موت إيفان إيليش** (*Death of Ivan Ilyich*) التّحول الجذري من وجودٍ تمخّض عن مجموعة ثانوية من التوقعات والمواثيق الاجتماعية، إلى المأزق العاري للفرد المنفرد الذي تُرغمه مقارعة حتميّة موته على مساءلة نفسه أسئلة جوهريّة. وإذا بصوت دفين، لم يسمع إيفان إيليش قطّ رنين سقمه، يسأل: «ما الذي تبتغيه؟ أن تحيا؟ كيف تحيا؟» وهو في نهاية المطاف، إذ يسعى إلى إجابة نفسه مدافعاً ومُعرضاً، محام محترف لامع، بلغ منتصف عمره برخاء، طابت له زيجته وربّى عائلة سويّة، تماماً كما فعل سفيازكي صديق ليفين. ويقول تولستوي: إنّ الرّجل العليل، وبحُجُب فكره تلك، يجهد سدًى لينحّي عنه فكرة الموت ومعها فكرة الحياة المهدورة؛ بيد أنّها بعينها لم تكن فكرة فحسب بل أشبه ما تكون بحقيقة ما فتئت تراوده وتمثُل نصب عينيه.

وما الكينونة عند أولئك الذين يشعرون بمأسستهم أو تقليديتهم إلا كعيش الآوين إلى ظلمة كهف أفلاطون(*) (Plato)، نبذَتْهم أنوار

(*) أفلاطون (427 ق.م. - 347 ق.م.): هو أرستوكليس بن أرستون. فيلسوف وعالم رياضيّات يونانيّ كلاسيكيّ. كاتب عدد من الحوارات الفلسفيّة. يُعتبر مؤسّس "أكاديميّة أثينا" وهي أوّل معهد للتّعليم العالي في العالم الغربيّ. تتلمذ على يد سقراط، وتأثّر بأفكاره وكذلك بإعدامه الظّالم، وتتلمذ أرسطو على يده. وضع أفلاطون الأسس الأولى للفلسفة الغربيّة والعلوم. ظهر نبوغ أفلاطون وأسلوبه ككاتب واضحاً في محاوراته السّقراطيّة (نحو ثلاثين محاورة)، تناول فيها مواضيع فلسفيّة مختلفة: نظريّة المعرفة =

مكتبة الفكر الجديد

الحقيقة الأصيلة. تدور رحى هذا الفصل حول التّحسس الأوّليّ للواقع الوجوديّ المتيقّظ في الأدب، عوضاً عن عالم من الدّرجة الثانيّة غير ذي تأثير، عالمٍ من الرّتابة والتّلقائيّة البحتة. منتهى كلّ ذلك هو القول إنّ ولوج الأشياء، من أماكن وبشر وأفكار ومشاعر وأهداف وقضايا، إلى الحياة على صورة حقائق حتميّة ومحسوسة موضوعيّاً، إنّما هو موضع اختبار في الحاضر المقروء. هنا، تتخطّى الحقائق رقعةً باسمها سمّيت أو بها عُرفت. إذ إنّ علم الوجود(*) (Ontology) هنا هو قانون الحياة، قبل نظريّة المعرفة(**). «لم تكن فكرة فحسب بل أشبه ما تكون بحقيقة».

وفي ما يلي، وفي عمليّة صناعة المطالبة بعلم وجود واعٍ، يتطرّق القسم المتضمّن وجهة نظري[2] كيف تدوم أوائل الأشياء (How First Things Last)، إلى استخدام الاضطّرابات أو الأزمات في إفشاء الحسّ بالواقع المبدئي، بينما ينصّب اهتمام ثاني الأقسام أواسط الأمور (The Middle of things)، على بغتة حضور المفاجأة والتّغيّر والتّحول.

بيد أنّ في الفصل ككل، إنّما هي العلاقة البينيّة المتشابكة لأوائل

= (Epistemology)، والمنطق، واللغة، والرّياضيّات، والميتافيزيقا، والأخلاق والسّياسة (المترجمة).

(*) أحد أكثر الفروع أصالة وأهميّة في الميتافيزيقا. يدرس هذا العلم الكينونة (Being) أو الوجود (Existence) إضافة إلى أصناف الوجود الأساسيّة في محاولة لتحديد أيّ كيان أو كينونة (Entities) وإيجاده، كما والعثور على أيّ أنماط لهذه الكينونات الموجودة في الحياة. لذا فإنّ لعلم الوجود علاقة وثيقة بمصطلحات دراسة الواقع (Reality) (المترجمة).

(**) نظريّة المعرفة فرع من الفلسفة يهتّم بطبيعة ومجال المعرفة كما ويحاول الإجابة عن الأسئلة التّالية: ما هي المعرفة؟ كيف يمكن امتلاك المعرفة؟ ما هو مدى المعرفة بموضوع ما؟ ويتركّز البحث والنقاش في هذا المجال على تحليل طبيعة المعرفة ومدى ارتباطها بمفاهيم الحقيقة والإيمان والتّبرير (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

الأمور وأواسطها وخواتيمها هي ما يدمغ العمل التّأمليّ ليُنجز في إطار أرضيّة الأدب القابضة. يتوخّى هذا الفصل انتشال القراءة من براثن المأسسة عبر الحفاظ على مواهب التّمييز الوجدانيّ إنّما في كنف مجال تفكيك الرّموز المتنبّه.

1. كيف تدوم أوائل الأشياء

البكاء

تروي القصيدة المرهفة لليس موراي(*) (Les Murray)، بعنوان **ألفة قوس قزح المطلقة** (*An Absolutely Ordinary Rainbow*)، حكاية رجل عُثر عليه يبكي بكاء عالياً يتعذّر تعليله في وسط طريق عامّ مكتظّ في سيدني. وتقول الكلمات: «ثمّة هناك مخبول يبكي. أحدٌ لا يسعه إيقافه. وإذ بحشد من المتفرّجين يتجمهر حوله:

الرّجل الذي نحيطه، أحدٌ لا يدنو منه

فقط يذرف الدّمع، يبكي، معلناً به

لا كطفل ولا كالرّيح، بل كرجل تجده

لا يحكي ولا يلطم الصّدر ولا تراه

ينشج بملء الصّوت، إلّا أنّ وقار بكائه

أقصانا عن فضائه، عن غور احتفره حول ذاته

(*) ليس موراي (1938-): شاعر أسترالي وناقد وجامع مختارات (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

في وضح النّهار، في نجمة خماسيّة لمرارته...»

ويتختصر ذاك المكان بين المقاطع الشّعرية (إلّا أنّ وقار بكائه أقصانا عن فضائه) كلّ ما ابتغيت قوله في الفصل الأوّل حول إيجاد أماكن واعيّة يدوّي فيها كلّ ذي قيمة. في هكذا أماكن، ربّما يكون رجل موراي ذاك نبيّاً في مرثيّة كمرثيّة جيرميا:

أليس شيئاً في عينك كل ما تمر به؟ هلمّ وانظر أثمّة مرارة تفوق مرارة ألمّت بي...

أو حتّى محاكاة للمسيح، إذ، ببساطة وصراحة، تصدح أقصر آيات **الإنجيل** كافّة: «بكى يسوع»، لتكون «برهاناً على آدميّته» كما قال جون دون(*) (John Done) في عظة ألقاها في وايت هال (White Hall)، في زمن الصّوم سنة 1622. أو كذلك هو بالتّأكيد مكان يتبنّى خاطرة كونه فحسب إنساناً أصابهُ انهيار عصبيّ أو حتّى جنون. إلّا أنّ ذاك الرجل مجهول الهوية لا يعدو، في أغلب الظّن، كونه الشاعر نفسه، يذود عمّا يعنيه أن يكون شاعراً في ما يمثّله من عواطف، بينما الحشد المتفرّج هم قرّاؤه.

يعي ليس موراي حقّ الوعي كيف يُزدرى عمل شعريّ كالبكاء بوصفه غضّاً أو طفوليّاً أو جندريّاً، وكأنّما الأولى تركه للنّساء دون

(*) جون دون (1572-1631): من أبرز الشّعراء وألمع الكتّاب الإنجليز في القرن السّابع عشر. تثير قصائده الغزليّة وتأمّلاته الظّريفة السّاخرة والمريرة الاهتمام حتّى اليوم. وإلى ذلك كان كاهناً وُصفت عظاته بأفضل عظات القرن إذ تفيض بالحكمة والنّصح والإرشاد العمليّين، تُرضي النّفس والفكر في آن (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

الرّجال (من غير القرّاء) الفحال عرفاً. بيد أنّ خارج أطر الصّور النّمطيّة البشعة وكل ما هو للبكاء أكثر إنسانيّة، نطق ذاك الرّجل المجهول ببكائه اللغة الأصيلة للإحساس الكامل الماديّ بالوجود، كبرهان على أنّ الوجود سبق كل كلام وفاجأ كل صنف:

وكثر بكوا معترفين بالمطلق

وأكثر منهم أحجموا خوفاً من كلّ اعتراف

بيد أنّ الرجل الباكي، كالأرض، لا يعوز شيئاً،

فأعرض عنّا ولبكائه العنان أطلق

بوجهه المتلوّي وجسده العادي

بلا بنت شفة بل بأسى، وبلا رسائل بل بمرارة

كالأرض صلابة، وكالبحر شفافيّة وحضوراً

وإحياءً لذكرى هاتيك اللغة الأصيلة الأوّليّة، صِيغت كلمات موراي في مكان منفرد مصان لصورتها عن البكاء العالي: لا تشبه القصيدةُ الحياةَ، إنّما تنبري هنا إلى وصف الكينونة بلا خوف من التّعرض المطلق للعامّة وكذلك دون غياب التستر الخاص.

في بيئة مدنيّة مثل سيدني، يجهل النّاس ماذا يصنعون، وكيف وهل يساعدون؛ بيد أنّهم مع ذلك تسّمروا متنبّهين. وفي عالم وُئدت فيه المشاعر وأُشيح النّظر عنها، قِلّة فقط من المارّة استشعروا قابليّة أن يتلقّفوا من الرّجل ما أسمته القصيدة **عطيّة البكاء** (*The Gift of*

مكتبة الفكر الجديد

(*Weeping*. بينما تاقت عقول آخرين من بين الجمع، إذ يحدّقون بالرّجل الصّامت من لا ينشد مدداً، إلى الدّموع توق الطّفل إلى قوس قزح، إلى شمس بلا شتاء، إلى خير في لبّ الألم.

كتب جون روسكين في **مصابيح العمارة السبعة** (*The Seven Lamps of Architecture*): «ثمّة قشرة تحيط بالأجزاء المحسوسة من دماغ البشر، يتحتّم خرقها قبل مسّها سريعاً؛ ورغم أنّه يسعنا طرقها في آلاف المواضع المختلفة إلّا أنّه قد ينبغي لنا تركها على هواها إن لم نهتدِ إلى مدخل بوخزة عميقة» (The Lamp of Power).

إنّما الشعر صرخة فصاحة مدوّية. ويلّح شيكسبير في شخصيّة مالكولم قائلاً: "الخصام صنو الإنسان" ليردّ عليه ماكدوف: "بيد أنّه ينبغي لي تحسّسه كإنسان". ربّما حدث لروسكين في بعض الأحيان، في سلسلة حياته، أن وقف حاسر الرّأس في طرقات المدينة، في عين رد الفّعل الخطر للرّوح الإنجيليّة التي ترعرع في كنفها، صارخاً مثل لير (Lear):

آه، آه، آه! أيا رجالاً من صخور

لو أن لي ألسنتكم والعيون

لدككت بها قباب السماء

(*King Lear* 5.3 231-3)

وأضعف إيمان روسكين، أنّه فيما لو لم تتصدّع السّماء فينبغي للدّرع البشريّ أن يتشقّق. إذ كان على ثقة أنّ غاية الأدب مضادة تصلّب

مكتبة الفكر الجديد

البشر، مذكّراً إيّاهم بأفئدتهم الأولى التّائهة في التّخفيات والمحافظات الثانويّة.

لكن، وبين فيض دموع رجل موراي على الملأ، بسَكينة أكبر دون استجداء شيء، ثمة أمران ينبغي له القيام بهما بيد أنّه لم يفعل. فما هو بذارف الدّمع كطفل رغم أنّ الحشد المتفاعل يتوق إلى الدّم توق طفل إلى قوس قزح، وما هو بداعٍ إلى إله، إلا أنّه ما إن يكنّ بكاؤه حتى يهرع بعيداً «هرباً من المؤمنين». بيد أنّ ما لم يفعله من هذين الأمرين المبدئيّين تاخم ما فعله. إذ إنّهما عاضدا ضمنيّاً على تعريف الشّعر بأنّه الدّوافع الإنسانيّة الأوّليّة لِما يخطّ ويجلّي من بكاء ودعوة. وبحسب خبرتي، تظهر بعض القصائد مكتنفة لأفكار تأسيسيّة وذاكرة ثقافيّة ضاربة في العمق لكأنّها، إن جاز التعبير، جينات الفرد الوراثيّة المتأصّلة في جذور بنيته البيولوجيّة. تحدوني الرّغبة إلى تسجيل هكذا أصداء، لا على نحو مجرّد، بل عبر رواية دون لماهيّة «البرهان»: ألا وهي تجسيد لنماذج الدوافع المبدئيّة التي تبدو هذه القصيدة مذكّرة بها.

الطفل في ذواتنا

بادئ ذي بدء، وجود الطفل (الضائع).

في رواية **طاحونة على نهر فلوس** (*The Mill on the Floss*, 1860) لجورج إيليوت، تختبر الشّابة ماغي تولّيفر (Maggie Tulliver) انفجار عواطفها فلكأنّها دموعها، تخال أنّ عودها لم يشتدَّ بما يكفي لتحتوي مشاعرها بين أضلاعها، بل أنّ مكمن قوّتها هو عينه قواها العاطفية؛ كأنّما هي كذلك مؤمنة في حدسها أنّ لمشاعرها انتماء يتعدّى ذاتها إلى فسيح العالم الذي يوجدها. ففي أعين الطفل، الألم والقنوط مطلقان:

مكتبة الفكر الجديد

لربّما بدا هذا الغمّ غاية في التّفاهة في ناظر الفانين البالين المرغمين على التّفكير بفواتير عيد الميلاد وقصص الحب الذّاوية والصّداقات المقطوعة، بيد أنّها لم تكن أقل مرارة بالنسبة إلى ماغي ممّا نعشق تسميته المشاكل الحقيقيّة لعمر الرّشد، بل ربّما أمرّ. إذ نكاد نكون قد تجرّعنا كلنا عبارة السّلوى ذاتها في طفولتنا: «آه يا طفلي، تنتظرك عمّا قريب مشاكل حقيقيّة تقضّ مضجعك» وردّدناها بدورنا على مسامع أطفال غيرنا إذ على وقعها كبرنا». (المجلّد الأول، الفصل السابع).

في بعض الأماكن الجديدة الغريبة، تفتقد محيّا أمك ويُقصيك زملاؤك عن لعبتهم ويتهكّم عليك أخوك أو أختك أو أعزّ أصدقائك. ولربّما أنبأك الرّاشدون بهكذا أحداث تخوضها، بيد أنّ تجارب الازدراء والفراق الخاطفة تلك تظهر على هيئة الخسارات المطلقة الفريدة ونحن عزّل بلا أعتدة تحيلها اعتياديّة أو عابرة. تترك لحظات مطلقة كتلك فينا ندباً بل وتحيا في ذواتنا كما تقول جورج إيليوت: «إلّا أنّ ندباً كتلك حفرت نفسها دون رجعة في أصلب بنيان صبانا ونضوجنا؛ فننظر إلى مشاكل أطفالنا وابتسامة شكّ في حقيقة ألمهم تعلو وجوهنا». هي سبيل الرّاشدين: أن يغدو المطلق نسبياً في توليفة الحياة، فكما يقول المثل الصّوفي: «ما من حال يدوم». وبغض النظر عن ماهيّته، فقد حاول الحشد في شارع سيدني تخطيه ـــــــــ إنّها آلية الأحياء العاقلة للبقاء في وقت معين، وإن كنّا شبه عارفين أنّه بقاء مشوّه. وذاك يعني كذلك تخطّي الحالة الطّفوليّة التي تتبدّى فيها المشاكل أحياناً وكأنّها تحجّمنا. أعظم العبارات دويّاً في كتيّبات مساعدة الذّات هي «تابع قدماً» و«ضع حدّاً»، إلا أنّ فكرة تجاوز الاختبار في ذروته هي بحدّ ذاتها جزء من الألم المبهم في ما يشبه نكران الذّات ابتغاء إعطاء الشّيء معنى وقيمة أدنى

مكتبة الفكر الجديد

إنّما ما حزن الطّفولة قيدٌ لمقصدي بل هو منطق الطّفولة وتعبيرها.

ولّف شارل فيرنيهوغ (Charles Fernyhough) في مذكرات تطوّر ابنته من مهدها وحتّى بلوغ سنيّها الثّلاث كونه في آن عالم نفس أكاديميّ وروائيّاً. ومن بين اهتماماته في رواية (2008) *The Baby in the Mirror* شكّل ما أسماه الكلام الخاص (Private Speech) إحدى أقطاب الرّحى، إذا ما جاهر الأطفال بأفكارهم، وإذا ما لعبوا، بأفكارهم متناثرة على مسمع العالم بعفويّة منشغلة، إذ لم تكتمل بعدُ معالم كينونتهم.

فعلى سبيل المثال، تحاول طفلته، ذات الأشهر السّبعة عشر، أن تضع قطع الألعاب الزّاهية ألوانها على صورة حيوانات، كالكلب والبطّة وديميّة الدّب والنّحلة، في مكانها الملائم على لوح خشبيّ، فيما والدتها على أهبّة الاستعداد لرفدها بالعون. فكلّما انتشلت قطعة من بين الكومة سمّتها، وبتشجيع من أمّها، حاكت صوتها. إلى أن وصلت إلى السّمكة فعجزت عن إدخالها، فتخالها تتوسّل إليها قائلة «ادخلي» لتقول بعدها مجهدةً «صعب». يرى فيرنيهوغ في ذلك لحظة فاصلة صادقة: في طيّاتها استجداء لمعونة خارجيّة يصوغها على هيئة سؤال (ألست ترين صعوبة ذلك؟) إنّما هي أيضاً ملحوظة داخليّة لذات الطّفلة. فتساعدها أمّها، لتعود وتكافح مع القطعة اللّاحقة، فتقول وهي تحرّك جسدها تسهيلاً لوضع القطعة في موضعها: «أم، صعبة قليلاً»، فتوافقها الأمّ الرّأي قائلة: «إنّها جدُّ صعبة هذه القطعة». وليس ذلك في منظور فيرنيهورغ تعاطفاً أهليّاً حصراً بل تجلٍّ للفكر المشترك، لفكرٍ مضماره كلّ أرجاء العالم يتشاركه البشر سبكاً للذّكاء وإنضاجاً له. ولن يلبث الأهل كثيراً حتى يتناهى إلى مسامعهم صوت طفلتهم تقول أفكارها عالياً فقط ومن بينها صيغتها الخاصة لصوت أهلها «هيا! ستكونين على خير ما يرام» بينما لا

مكتبة الفكر الجديد

يزال الأهل على مرمى السمع لا في عينه مباشرة. وما وُضع على السّكة هنا هو آلية تنمية الدمج.

لذا؛ وربطاً بقصيدة ليس موراي، أهمّ نقطة أودّ التّشديد عليها تُعنى بانتقال الإنسان التّدريجيّ من باحة وجوده الخارجيّة إلى داخلها: هذه الحركة الانتقاليّة من «الخطاب الخاصّ» العفويّ المزعوم، حيث لا تزال الأفكار تُقال على الملأ، إلى الخطاب «الباطنيّ» حيث تغدو الأفكار صامتة تسوّرها هويّة باطنيّة. غالباً، إذا ما تمّت هذه الحركة، وشُرِعَ بتشييد الحدود بين ما هو داخلي وخارجي، عندها فقط يصبح ثمّة ما يسمّى ربحاً وخسارة. وسيسمع الأهل، ولوقت قصير، صوت طفلهم يفكر مباشرة بصوت عالٍ، ناثراً أفكاره على امتداد العالم. ثمّ، ولمّا كانت الحياة والهويّة الباطنيّة إنجازاً قطعيّاً لا إنكار فيه ولا ندم، يختلف تشارك الأفكار أيّما اختلاف.

وما طرق مسمع الأهل بادئ الأمر سوى صوت جديد ينطق الكلمات العتيقة كما أبدع قلم أنطونيا سوزان بيات في الوصف في رواية *Still Life*، إذ لم يسبق ذلك صوت بل عويل وخنخنة لا غير. ولن تهتدِ قط بعدها إلى براءة تعدلها كما يقول شاعر آخر. إذ في قادم الأيام، وإذا ما غدت أفكار الطّفل باطنيّة ومنفصلة، ما ينبغي أن ينبري الأهل إلى التقاطه هو الخسارة المشتركة خارجيّاً وإن في صميم محاولتهم اليائسة لمقاومة حنينهم. وفي وقت يوازي النّمو، سطّر سيسيل داي – لويس(*)

(*) سيسيل داي – لويس (1904-1972): شاعر بريطانيّ. كان شاعر بلاط المملكة المتّحدة منذ سنة 1968 وحتّى وفاته. هو والد الممثّل دانيال داي – لويس ومنتج الأفلام الوثائقيّة تاماسين داي – لويس (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

(Cecil Day-Lewis) لنجله، أو ربّما أكثر؛ لذاكرته الوحيدة راهناً، في **الانصراف بعيداً** (*Walking Away*):

تستطيع أن تراك عيني

نحو المدرسة سائراً مبتعداً عنّي

نحو بريّة بخطى مَن

لا يهتدي إلى طريق حيث ينبغي

يقول الشاعر: «عرفَت حياتي وداعات أقسى، بيد أنّ في تلك الهامة المتردّدة ما لم أفهمه قطّ ليسعني نقله عن قانون «الهات والخذ» في الحياة : «أنّى للأنانية أن تتمخّض عن السير بعيداً،

وللحب أن يثبته الاستغناء».

هذا هو الشعر، إذ يطوف غالباً حول التّغيّرات الجذريّة والفراق اليائس والخسائر الحتميّة المُتَقبَّلة، غير ذات الشكل حتى يتنطّح الشّعر لينحت لها قواماً يتعذر على الحياة في جريانها التّعرف عليه.

فضلاً عن ذلك، إنّما تعيد هذه القصائد بأسلوبها الخاص خلق شيء ممّا فُقد من عالم الفكر الموضوعيّ الخاص القاطن بين ما هو اجتماعي وما هو داخليّ. بالتّأكيد، ليس فكر الطّفل المتشكّل المتناثر دون رقابة بالضبط كوّة سحريّة على العالم. بيد أنّه صوت داخليّ يتجلّى في الوقت عينه خارج أطر ذاته، على الورق. فإذا ما قرأته بصمت، سمعتَ رنين صوته في رأسك، لكأنّه جهرٌ جُعل فيك. إلّا أنّ على منطقه أن يحمل الآن متطلّبات سنّ النّضوج. وتحت هذا اللواء ينضوي ما قاله

مكتبة الفكر الجديد

ووردزوورث في كتابه **خلود القصيدة** (*Immortality Ode*) إذ أسماها «أفكاراً أعمق من أن تبلغ الدّموع»، وتقف صورة والد داي - لويس بعينيه المغرورقيتن بالدّموع على شفير هذا الإدراك. لذا، هاتيك هي الكتابة المولودة من رحم الصّمت حيث يخفق المباشر من الكلام وينبغي أن يختنق البكاء.

ابتهال وصلاة _ المرنّم

ينقلني ذلك إلى ثاني أكبر العناصر التي قدّمتها قصيدة *An Absolutely Ordinary Rainbow*: البكاء الصريح في طلب العون المفتقد.

ناقش إيفور آرمسترونغ ريتشاردز(*) (Ivor Armstrong Richards) في كتاب صغير مَعيب، خطّه في سنه الحادي والثمانين قبيل وفاته، بعنوان **الجانب الآخر** (*Beyond*). ناقش الكتاب تقارب البكاء في الصّلاة ومنابع الشّعر. يُعتبر ريتشاردز أحد أهمّ الأعمدة المؤسّسين للنّقد الأدبيّ في عشرينيّات القرن العشرين، عندما بدا المجالُ الحديث للقراءة الواعية المتأنّية متصدراً الفكر الأكاديمي، والأدبُ موضوعاً محورياً، على نحو لم يكن ربما معتمداً أو منتعشاً سالفاً في الجامعات. في Beyond، يولّي ريتشاردز وجهه صوب المرنّمين إذ غدوا، مذ انتقلوا

(*) إيفور آرمسترونغ ريتشاردز (1893-1979): ناقد أدبيّ وعالم بلاغة وأحد مؤسّسي دراسات الأدب الإنجليزيّ المعاصرة. أثّرت كتبه في توجّهات النّقد الجديد ككتاب **معنى المعنى ومبادئ النّقد الأدبي والنّقد العملي وفلسفة البلاغة**. قاد مبدأ "النّقد العمليّ" إلى تطبيقات "القراءة الوثيقة" التي يُعتقد أنّها أسّست لبدايات النّقد الأدبيّ الحديث (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

إلى اللغة العاميّة، نموذجاً ثقافيّاً جماعيّاً عن كل إنسان للبكاء المنفرد. بيد أنّ ما صبّ ريتشاردز تركيزه عليه فيهم هو المعروف تقنيّاً في علم البلاغة باسم المناجاة (Apostrophe) أي التّحول المفاجئ عن سياق الحديث الطّبيعي نحو مخاطبة شخص أو شيء، حاضر أو غائب غالباً. وفي ما يلي مثال من التّرنيمة 42 (7-3):

لقد كانت دموعي هي زادي، في ليلي ونهاري، إذ لا ينفكّون يسائلونني، أين ربّك؟

وكلّما استعادت ذلك ذاكرتي، أسكب روحي في حناياي...

أيا روحي، لمَ أنت منطرحة أرضاً؟ وعلام أنينك في داخلي؟

اجعلي في الرّب أملك: إذ ينبغي لي تمجيده لمعونة مؤازرته.

أيا ربّي، إنّ روحي لمنطرحة داخلي.

يجادل نوع من القرّاء في أنّ البشر إنّما بكوا لله إذ عزّ عليهم مساعدة أنفسهم. ما استتبع الحاجة إلى ابتداع شخص ما أو شيء ما يبكون له، بدل أن يتحرّكوا، عوضاً عن خواء الوفاض. فيقولون «أين هو ربّي الآن؟». بيد أنّ النّوع الذي أصبو إليه من القرّاء في مسيرتي التّعليميّة هو ذاك الذي يروم معرفة ماهيّة المعنى في باطن معتقد شخص آخر أو وضعيّته. إذ إنّ بالنسبة إلى قارئ كهذا، وبغضّ الطّرف عن إيمانه المزعوم أو عدمه، إنّما تمثّل أحرف الجر، المتغيّرة تغيّراً طفيفاً معقّداً بإتقان، في التّرنيمة 42 علامات مضمرة لإطار عمل من الإدراك أرْحب من ذاك الذي تملكه النّفس المعاصرة.

مكتبة الفكر الجديد

إذ تتجاهل أحرف الجرّ الحاذقة تلك كون كلّ ذلك لا يعدو كونه رجلاً يخاطب ذاته فحسب، على ما قد يقول المقتضِبون. ففي أوّل مقام، يقول نصّ التّرنيمة: تضرعي لي يا دموعي ـــــــــــ أي الدّموع الكامنة في داخلي أو المنسفحة من أحداقي. جلُّ ذلك للقول إنّ المشاعر هي حملة رسائل منطلقها أنا ومرجوعها إليّ أنا، إنّما على مستوى مغاير. وإذ أنا، أي المرنّم، أسمع بكاء مشاعري أطرح روحي في داخلي، لكأنّ روحي (أو قلبي كما في ترجمة كتاب **الصلاة المشتركة**) صورة أعمق عن دموعي المنهملة الآن ردّاً على مشاعري. بيد أنّ في النّقلة التّالية، إنّه أنا الباكي ردّاً على روحي، متسائلاً: وعلام أنينك في داخلي؟ وفي نهاية المطاف، وإن لم تقد روحي الصامتة زمامها نحو التّأمل بالله، وجب عليّ أن أفعل ذلك عوضاً عنها. لطالما تضرّعت إلى روحي إذ بكتْ فيّ، أمّا الآن فأنا أتضرّع إلى الله من أجل روحي: «أيا ربّي، إنّ روحي لمنطرحة داخلي». أنا أعي أنّها تعقيدات في القراءة متناهية في الصّغر، بيد أنّ ما يقوله لانسلوت آندروز(*) (Lancelot Andrewes)، عضو أكبر فريق ترجمةٍ أنجز **الإنجيل الملك جيمس المقدّس**، «تطلّع إلى الله مصغّراً وإلّا فلن تراه كبيراً».

محاذياً لنهر الأردن وشلالاته، يقول المرنّم (في الترنيمة 42:7): «عمقٌ يتضرّع إلى عمقٍ». لكن ليس الأمر فقط كتخاطب تائه يتضرّع فيه ما هو عميق في باطنه إلى العميق في خارجه أو ما وراءه. بل إنّه وعي

(*) لانسلوت آندروز (1555-1626): رجل إكليروس (النّظام الكهنوتيّ الخاص بالكنائس المسيحيّة والذي ظهر في القرن الثّالث الميلاديّ) وباحث إنجليزيّ ذو مكانة عالية في كنيسة إنجلترا في عهدي إليزابيث الأولى وجيمس الأوّل. أشرف على ترجمة النّسخة الرسميّة من **الإنجيل** (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

للعميق النّابع من الخارج يحدوه العميق في داخله ليتضرّع له في بادئ الأمر. فليست الصّرخات صرخات الرّوح فحسب، إنّها (كما كانت) صرخات الرّب الغائب، يبتغي صون العلاقة ولو عبر الدّعاء حصراً. ويشرع المرنّم في مخاطرة إضافيّة نهائيّة في الرّثاء، عاقداً العزم على التوجه إلى الرّب بصوته الخاص:

سأفصح للرّب عن اهتزازي، ما لك أنت تنساني؟ لم أنا ماضٍ في حدادي بسبب بطش العدو؟

وعود على بدء، قد يعترض قارئ مشكّك تحت مسمّى المنطق التّقليدي سائلاً: وما الغنيمة في التّضرّع للرّب بينما هو لا يسمع تضرّعك، إذ هو واحد من كثير؟ بيد أنّ لذلك يُعزى استخدام كلمة «أنت»: «ما لك أنت تنساني؟ ما بالك أنت تُعرِض عنّي»؟ فلم يستعِض عن استعمال «أنت» بكلمة «هو». فلم يبرح جاعلاً من اللّغة فعل تضرع رجاء أن يسمعه أحد أو أن يخاطبه أحد.

إنّ أعظم ما يكترث له إ. آ. ريتشاردز الهَرِم ليس فقط التّضرع الغابر للرّب والذي المؤدّى مأزوزاً بجموح لاجدواه الجليّة. بل إنّ التّضرع كان الرّمز لكلّ محادثة يتحتّم عليها تجربة الحديث المستحيل أو المتناقض في مواجهة خسارة أو غياب أو عوز، وإلّا لانبغى أن يخرس القلب أو الرّوح في قنوط. وما يرى ريتشاردز في جَعْل ذاك الـ«أنت» الغائب، مهما كان نوعه أو صفته، قِبلة إلّا أقدم صنائع كلام البشر الخلّاق.

وما أشبه هذا القول «تستطيع أن تراك عيني... سائراً مبتعداً عنّي»، الذي لا ينفكّ ينادي وإنْ لا رجع لصداه، بأصل الشّعر ومبتغاه الضّمنيّ المستمرّ بقاؤه.

مكتبة الفكر الجديد

يجهل ساملر، بطل رواية **كوكب السيد ساملر** (*Mr Sammler's Planet*) للكاتب سول بيلو، النّاجي من المحرقة النّازيّة ولا يحسب نفسه رجل دين، يجهل مردّ عكوفه على قراءة نصوص العصور الوسطى الدّينيّة والرّجوع إليها. ليس الأمر رغبة تعتريه في امتطاء لغة إيمان لا يتحلّى به واقعاً. ولا هو خوفه كأمين مكتبة على خسارة النّاس للأدب الإنسانيّ، وتزايد الخسارة في قابل الأيّام، إنْ أعرض المعاصرون عن قراءة الكتابات الدّينيّة. بل ما يحدوه، وهو ذاته ما حثّ وليام جيمس على كتابة: *The Varieties of Religious Experience*، هو شيء تشتمل عليه تلك القراءة، وإن لم نؤمن به فعليّاً وشقّ علينا ترجمته، شيء ذو أهميّة متجذّرة أوّليّة، وإن انتهى بنا المطاف وقد خلّفناه وراء ظهورنا.

يغرق ساملر في بحار النّصوص القديمة والعميقة والغريبة. ليجد كمّاً من مطوّلات البراهين المغرضة والشّروحات النّاقصة تحيط به وتقاربه. إذ خارت قوى الرجل العجوز تحت وطأة إهمالها القسريّ وركاكتها المطّردة وفوات عهدها. فيتوخّى استبدالها بوصف لتجربة يحتويها في رأسه دون أن يوعز إليه أحد ما يصنع بها. ومنهكاً من الصّخب المعاصر، يرغب في أقوال مقتضبة بسيطة تستوطن العقل كما يفعل الشِعر. «سيمرّ ذلك أيضاً». وما اجتذب ساملر إلى هذه الأعمال الدّينيّة، مع كونه غير مؤمن، هو عدم اكتفاءٍ ذو صلة بإدراك سول بيلو الخاص لاحتجاز نظرة عالميّة عقيمة للبشر المعاصرين في شرَك إطار عمل مغلوط وجدّ مألوف. فلكأنّهم مفتقرون إلى نموذج مغاير عن الذّات وحقل معجميّ نفسيّ أكثر عمقاً لمواكبة علم وجود بديل. لتسمع

مكتبة الفكر الجديد

الشّاعر وليام كووبر(*) (William Cowper) صارخاً: «إنّني لغريب عن كون أقطنه».

إنّما خشي سول بيلو من الإعراض عن الابتهال إن بدا مأساوياً، غبياً أو عبثياً، أو أجوفاً ينتمي إلى زمن غابر.

مَثَلُ جونسون الآثم

لا يعصى على الفهم أنّ صوتاً تائهاً أو علّة ضائعة لا تُنتزع من لبّ الأشياء إلا بشقّ الأنفس. وهنا مثلٌ حتّى من عصر لا يزال متشبّعاً بإمكانية الصلاة والاعتراف والتوبة. هي حكاية رجل لن يذرف دموعه في الشارع وبالكاد يصلّي للرّب. بيد أنّه يستشعر خيانته لكلّ ما انبغى له يوماً ما أن يكون عليه. رجل اسمه وليام دودد(**) (William Dodd).

ذات مرّة، كتب صموئيل جونسون خاتمة كل خطاباته بصفته وكيل دفاع عن دودد، الكاهن المخزيّ المحكوم عليه بالموت بتهمة التّزوير. كان خطاب توبة خالصة ليلقيه دودد على رفاق السّجن في آخر خدماته كرجل دين. وما إن دنت ليلة إنزال العقوبة، حتى اجتاح كيان دودد شعور بالذّنب والمهابة والعار حال دون كتابة الخطاب، فلكأنّه هُزم مرتين:

(*) وليام كووبر (1731-1800): شاعر ومرتّل بريطاني بين القرنين الثّامن والتّاسع عشر. أكثر شعراء زمانه شعبيّة. حوّل صورة الشّعر البريطانيّ ليتناول الأحداث اليوميّة ومشاهدَ من الرّيف البريطانيّ (المترجمة).

(**) وليام دودد (1869-1940): رجل دين وأديب إنجليزيّ إنجيليّ. عاش حياة من الإسراف وُلقّب بـ"كاهن المعكرونة". تلبّس بفعل التّزوير في محاولة للتّخلص من ديونه فألقي القبض عليه وأُدين، وكان آخر من أُعدم بتهمة التّزوير رغم إطلاق حملة عامة للحصول له على عفو ملكي (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

الأولى بما اقترفت يداه والثّانية بما أقعدته أفكار فعاله المشينة عن الكتابة يائساً. نعرف في أيامنا الرّاهنة كثيراً عن عار الشخصيّات العامة المقبوض عليهم بتهم فضائح ورياء، وعن توبة وتكفير عن الخطايا ما كانت لترد على بالهم لولا أن عُثر على المتّهمين. بيد أنّ جونسون درى أنّ على التّوبة أن تستجدي كل وسيلة حتى ولو على حساب ذاتها. فمنح دودد، كآدم مطرود من الجنّة، اللغة اللازمة لقول ما يستحيل قوله إذا ما ادّعى الكريتيّ الكاذب(*) (Cretan Liar) أنّه أخيراً ينطق بالصدق.

يعطي ضيق الوقت المتاح أمامنا بعضاً من القوّة، حتى لأنفسنا، للتّمييز بين آثار الرعب وآثار الإدانة؛ يعطي قوّة على تقرير ما إذا كنّا نتجرّع المرارة مقتاً لذنبنا أم جزعاً من العقوبة؛ وإذا ما كانت مخافة الله هي لجام شهواتنا الجامحة أم أنّ هذه الأخيرة إنّما كُبتت وسحقتها الوطأة المؤقتة للطّامة النّازلة بساحتنا راهناً.

استعمل الكاتب في عبارة «حتّى لأنفسنا» صيغة «نحن» دلالة على المُدانين المتوجّب عليهم ربّما أن يكونوا في الختام حكّاماً على نزاهتنا الشّخصيّة، إذ لسنا بالضرورة شهوداً منحازين إلى مصلحتنا الذّاتيّة. وكان لزاماً على الكلام المتهاوي من الذّات البالية وغير الأصيلة أن يوضح كل ذلك، على نحو ربّما يضعف عنه الشعر، مكافحاً في التّمييز والتّقرير بين أمر وآخر، في خضّم تحليل مشوّه لمضمون معقّد وملتبس. وهو إذ جعلها مستترة، فقد تعمّد جونسون في الواقع استعمال كلمات مثل «نحن» و«لنا» و«أنفسنا»، خشية أن يجد في نفسه أيضاً نفاقاً طبيعيّاً مماثلاً.

(*) الكريتي: فرد من قبيلة استوطنت في جنوب فلسطين آتين من جزيرة كريت اليونانيّة، ومعروف عن أفرادها كثرة كذبهم (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

فقد كتب في صلواته ومذكراته الخاصة في عيد الفصح سنة 1765: «أنا شبه خائف من تجديد نواياي»، مفكراً في كمّ المرّات التي قدّم فيها عهود النّدامة ليعود ويخلّ بها. ومع أنّه شبه خائف، إلّا أنّه عاد وجدّدها، تماماً كما طلب إلى دودد أن يصلّي لأجله أيضاً عندما سلّمه الخطاب.

في بوح مماثل، مقدّم هنا كنوع أدبي آخر من الطّراز الأول، يجهل البشر إن كانوا يقصدون ما يقولون حقّاً؛ إذ قد يكونون مصممين على الاعتقاد بأنّهم فعلوا، ولا يثقون بما التزموا إرادة التّفكير به، رغم إعراضهم عن الوثوق بقنوطهم أيضاً. في تورط الذّات ذاك، يتحتّم على كلّ شيء أن يعاني في قلب الفعل وأن يفعل في قلب المعاناة[2]. إذ هنا مكمن اهتمام الإنسان، في لبّ إنكار الأرض إن كليّاً إعراضاً منها عن خطئها وعجزها أو تماماً خضوعاً لذلك؛ في تلك الرّقعة العميقة الثّرية التي ولّدها التّفاعل البينيّ المستمر بين السّاكن والمتحرّك دامغاً وضعيّة الإنسان.

لا فرق يُحدثه كلّ ذلك الوقت المتخلل بين نكوص الأفكار اللّامتناهي، فكراً بعد فكر: إذ نحن، جمهور دودد، ميّتون لا محالة، ولا محيص أنّه في مكان ما، حتّى وإن لم نهتدِ إليه، يقطن جوهر حقيقة ذواتنا وماهيّتنا ومَعنانا. وما فعلُ الكتابة إلّا إثارةٌ لكلّ الأمور، وإشباعٌ للحلول بالدّلائل، سواء المؤيّدة لها أو الضّاحدة، حتّى نقع على الفرق مجهَدين. هاتيك هي الكتابة في أقصى مستويات الإقرار بحدود ذاتها، جاعلة من نفسها الآن قضيّة شخصيّة، أعلى من نفسها وجوداً، لبرهة قبيل الحكم المبرم. فقد كتب جورج هربرت(*) (George Herbert) عن علاقته

(*) جورج هربرت (1539-1633): شاعر إنجليزيّ مولود في إمارة ويلز، خطيب =

مكتبة الفكر الجديد

المضطربة بربه المزعج: «دعني لا أحبّك إن أنا لم أحبّك».

لكن، رغم أنّك تضايقني، لا بدّ أنّ أكون حليماً

وفي الوهن مِقداماً.

إذن، عازم أنا على تبديل صلاتي، وسأبحث لي

في الأرجاء عن إله سواك.

آه يا ربي العزيز! ومع أنّي منكر لذاتي،

دعني لا أحبّك إن أنا لم أحبّك!

(Herbert, *Affliction* I).

إنّه لا ينفصم عن بن جونسون(*) (Ben Jonson) في قصيدته التي يعصف بها الأسى (*To Heaven*). فيمتلّكه الخوف خشية من فكرة أن تكون «هذه الصّلوات/ لتعب من الحياة لا حباً لك يا ربّ بالذات». قطعاً، إنّ أحداً لا يفقه كم تحتوي من النزاهة نفسه، إلّا أنّ الجميع يدري ما في حوزته دوماً من البواعث الخفيّة. بل حتّى قد لا يعدو ذاك التّوق إلى النّزاهة كونه من المرتبة الثّانية. بيد أنّ ما يحوزه هؤلاء الشّعراء هو

= وكاهن في الكنيسة الإنجليكانيّة. يرتبط شعر هربرت مع كتابات الشّعراء الميتافيزيقيّة، ومعروف عنه أنّه ذو شخصيّة محوريّة وشهرة واسعة، عميق ومؤثّر. هو شاعر الغناء التّعبديّ البريطانيّ الأكثر أهميّة ومهارة (المترجمة).

(*) بن جونسون (1572-1637): كاتب مسرحيّات وشاعر وممثل إنجليزيّ معاصر لشيكسبير، وأشهر المسرحيّين بعده. تأثّر في أعماله بكتابات بلوتارخ. من أشهر أعماله مسرحيّة الخيميائيّ (*The Alchemist*) التي استلهم أحداثها من فترة الطّاعون في لندن (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

الحسّ النّقي بالحقيقة القصوى الماثلة قبالة الأعين المبتدَعة التي إنّما لا يألون جهداً لاستخلاص كل شيء منها ثم تركها منتصبة في قلب عالم الكينونة. فما مأثرة بكاء المرء إلا فعل ومعاناة.

صلاة تغدو تضرّع القصيدة

لكن حتّى في عالم علماني لا صلاة فيه، هناك حيث لا تبارح أكثر الكتابات جديّة مكانها في أواسط الأمور (in medias res) إذا ما شرع الكاتب من أحداث تتوسّط القصة ثمّ عاد إلى البداية، إذ هي مناشدة، وإن افتقرت إلى بعض الحقيقة أو إلى حكم مبرم أو ربّ غائب، تفترض أو تتصوّر تلك الدّرجة من الجهد الجدّي في الشّهادة. وتلك هي علّة انشداه إ. آ. ريتشاردز بقصائد لم تستهلكها الأسئلة والأجوبة الخارجيّة. إذ قد تناجي القصيدة زوجاً فارق الحياة أو محبوباً أقصته المسافات، أو قد تخلّد ذكرى مكان أو حدث، أو تسلّي لخسارة أو تحتفي بلقاء.

في أيّ حالة شبيهة، يقدّم ريتشاردز صيغة مأثورة مختصرة لما تتضمّنه هكذا أعمال. إنّها على النّحو التّالي: وفقاً لريتشاردز، ما تدور رحى الأسطر عليه يغدو فوراً وحرفيّاً ذاك الشيء المعنيّ بالخطاب، والأمر الذي تنطق الأسطر لأجله. لكأنّك، وبصورة ملؤها التناقض، تُعلِم أباك المتوفّى أو زوجك المفقود أو فلذة كبدك الذي كبر، تعلمه بغيابه في عزّ فاقتك له. لعمري إنّه الفقد المزدوج لأولئك الذين كنت لتلجأ إليهم إذ أنت مثكول كما لو لم يكونوا هم المفقودين. فتتحدث عنهم، وتحدّثهم حتّى عن أنفسهم، وتتحدث لأجلهم حتّى مع نفسك، وفي كلّ ذلك ذاك الحدس المثبت أنّه غير منطقيّ رغم كونه أصيلاً فينا، والمسبوك في صلب وظيفة اللغة: وهي بالتّحديد أنّ ذلك الحديث، إذ يمتطي صهوة الرّيح، إنّما هو أمنية أن يقابله أحد بجواب.

مكتبة الفكر الجديد

إذان على سبيل المثال، مثالي أنا هو قصيدة من أربعة أبيات سطّرها جورج كراب(*) (George Crabbe) عند وفاة زوجته سارة. التقى الثّنائي وأعلنا خطوبتها يوم كان ذا ثمانية عشر ربيعاً، وانتظرَته زمناً يربو على العَقد ليصنع نفسه. دام زواجهما ثلاثين سنة حتّى وافتها المنيّة سنة 1813، عقب صراع جسديّ وفكريّ مع المرض عقب وفاة أحد أبنائهما سنة 1796. **حلقة زواج زوجته الراحلة** (*His Late Wife's Wedding-Ring*):

الخاتم المرهق مثل محيّاكِ

من تِبْر وإن ازداد نحولاً وشحوباً

لكأنّ الهوى احتاج دليلاً

أبلته هموم الحياة، أنّ الحب يوماً كان حباً

في المقام الأول، إنّها قصيدة عن أو بشأن «الخاتم»، رغم أنّ الخاتم، المُخلّف راهناً، هو بالطّبع عابق بذكرى زوجته الرّاحلة، ليس أقلّه في حالته الرثّة المزدوجة كونه نحيلاً وشاحباً كما يُفترض أنّ حالتها كانت في آخر سنيّ عمرها.

لكن في المقام الثّاني، كُتبت القصيدة لتخاطب الخاتم، إذ يدوّره الأرمل بتأمّل في يده مراراً ومراراً (قائلاً: جدّ رثّ... جدّ نحيل... جدّ

(*) جورج كراب (1754-1832): شاعر إنجليزيّ وطبيب جرّاح ورجل دين. عُرف عنه سَبقه إلى استخدام شكل من أشكال السّرد الواقعيّ ووصف حياة الطّبقة الاجتماعيّة المتوسّطة والطّبقة العاملة وناسها (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

شاحب)، ذاك الشّيء الذي لم يبصر النّور إلّا ليُترك هنا كتذكار يحلّ محلّها، محلّ الـ«أنت» الضّائعة التي لطالما لبسته. إذ إنّ الشّعر هو ذاك النّوع من اليقظة الوجوديّة (لا المعرفة الوجوديّة فقط ولا الوصف الوجوديّ فقط) إذا بلغت الأمور أوجها عبر انتباه الوعي والإدراك الإنسانيّ.

في المقام الثالث، كذلك خُطّت القصيدة ختاماً لأجل الخاتم ورمزيّته وإن غابت صاحبته. ووسط الصّمت المجرّد، وبكامل حقّها في إيجاز واعٍ غير متجانس، تبتغي القصيدة التّحدث باسم الزّواج المُستعاض عنه بالخاتم. يدمغ الخاتم ويصون العهدَ الذي لا يصحّ لشغفِ منشئه إبّان الصّبا أن يروم له مقصداً أدنى من «الحبّ» مع تعاقب السّنين. إذ وكما الزّواج، تصون القصيدة كلمتها: «أنّ الحبّ كان يوماً حبّاً». لكن أيضاً، وبموازاة ذلك التّوكيد، ورغم أنّ الخاتم «لا يزال من تِبْر»، لا بدّ أن الانقباض الأخير يعرف معنى الموت إن لم نقل الهزيمة: «أنّ الحبّ كان يوماً حبّاً». إنّه كما خاتم زواج الأم المتبقّي بعد إحراق جثّتها في قصيدة طوني هاريسون(*) (Tony Harrison) *Timer*. نَثْقِفُ هكذا قصائد في لبّ الأرض الذي لا منجى منه وهو المجال الأدبيّ الذي أصبو إليه، والمنبوذ بين التّابع والخلّاق وبين العجز والسّعي.

وفي الرّوحيّة عينها تأتي هذه الأبيات الرّائعة من قصيدة **الجنازة** (*Exequy*) للشاعر والمطران هنري كينغ(**) (Henry King) المُهداة إلى

(*) طوني هاريسون (1937-): شاعر ومترجم وكاتب مسرحيّ إنجليزيّ، وفي طليعة ناظمي القصائد. قُدّمت أعماله في المسرح الوطنيّ الملكيّ (المترجمة).

(**) هنري كينغ (1592-1669): شاعر ورجل دين بريطاني (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

زوجته الرّاقدة في ضريحها، والتي كتبها بصيغة «أنت» إذ كانت صيغة «هي» لتعني خسارتها مرتين:

ذاوية أنت لا ساهرة

حتّى تدركني المنيّة:

حتّى يكون العمر أو الأسى أو السقم

فيتّحد جسدي مع هذا التّراب

قلبي... ملؤه حبٌّ يملأ المكان

لكن سيبقى خاوياً في قبرك

ابقي هنا لأجلي فلن أخفق

في ملاقاتك في ذاك الوادي الفسيح.

أعرضي عن طول المسافة؛

فها أنا ذا أحثّ نحوك الخطى

لا ريب أنّ لا حول لنا ولا قوّة في الهرم والوفاة. بيد أنّ الحبّ هنا يحيلهما أشياء ذوات إرادة فيه، يحبّان ويفعلان، على سبيل ملاقاتها والزّواج بها من جديد. وإنّه لمن الرّوعة في مكان، أن تتيح له أساليب حياتهم الأرضيّة المشتركة، ببساطتها وحميميّتها، أن يقول ابقي لأجلي وانتظريني ولن أخفق، لا أن يتخيّلها فحسب بل أن يستحضر تفكيرها به. إنّها الحلقة الشعريّة الأعظم: الما وراء المحفوظ في ذواتنا والذّات المنطلقة إلى الما وراء.

كتب لها: «بدل الورود، تقبّلي هذه الكلمات:

مكتبة الفكر الجديد

هالكِ بذور شعر ينوح

مِن رفيقك الكئيب مَن قد ترين

كياناً له استحال لأجلك دموعاً.

أيا فقيدتي العزيزة! مذ رحلت باكراً

لا عهد لي سوى بالتّأمل

فيك وحدك: فأنت هي كتابي

والمكتبة التي تنظر إليها أحداقي

وإن أنا شبه ضرير».

هو ذاك الرّفيق المتبحّر في كتاب حياتها الغابرة، وأن يرى نفسه «رفيقك» لأفضل من كتابة أنا فحسب. إذ ثمّة في الأدب أمر مهمّ حول الكتّاب يرجعهم إلى ما سبق أن قالوه لتوّهم منتقلين من عبارة إلى أخرى ومن بيت إلى سواه: «فيك، فيك». مقصد الكلام، تعطي عبارة «رفيقك الكئيب» مسافة أكثر سكينة من «أنا» لكنّها مسافة يتلقّى عبرها، وعلى وجه السّرعة، من «هي» خيالها وصورته ملءُ عينها. استخدم كلمة «قد» (لأنّ ذلك ما أنا عليه تقريباً الآن) في «مِن رفيقك الكئيب/ مَن قد ترين كياناً له استحال لأجلك دموعاً»، دلالة على اشتراط كونها هنا معه. وما أشبه تلك المواضع الرّقيقة، حيث تتحوّل أبيات الشّعر لتصبح شطوراً: «من رفيقك الكئيب»، «وإن أنا شبه ضرير»، «قلبي ملؤه حبٌّ»، «ابقِ هنا لأجلي»، بصورة مكبوتة لدموع عاشقة محظورة على العامّة. وذلك بعضٌ ممّا تطرّق له الفصل الأوّل واصفاً إيّاه لغة سريّة ثانيّة ضمن لغة، كالشّطور التي ينبغي عادة أن تتصدّر البيت التّالي لكنّها تبقى في البيت الماضي مبتورة: «هذا التّراب... قلبي ملؤه الحب».

مكتبة الفكر الجديد

عزيزتي (اغفري
الجريمة) أنا قانع بالعيش
مشطوراً.

«مشطوراً بنصف قلب فحسب... حتّى يحين اللقاء؛ حتى يحين اللقاء بلا افتراق». فبالنّسبة لقارئها، تعني رموز ثانويّة مستترة كهذه مشاعر ثكل دائمة متروكة جانباً بذاتها، مشاعر بسيطة رقيقة لكنّها لم تنكسر بعد. ولهذا السّبب يبكي الشّاعر المفجوع للقبر وللأرض:

وهبتكِ ما لم أستطع حفظه.

ارفقي بها.

إنّما «الهِبة» هنا كالزّفير، كإطلاق السّراح؛ بيد أنّ عبارة «لم أستطع حفظه» في البيت نفسه تشهق شهقة عميقة، إذ هو ملزمٌ بالإقرار بالمقلب الآخر من فكرة الإعتاق. ومجدّداً، ما الشّطر المتروك جانباً والذي ينبغي أن يأتي تالياً سوى الابتهال المبتور لدمعة مكبوتة. وبغياب هكذا رموز ونماذج محفوظة بمهارة، لتُركت المشاعر مكشوفة وغير مختبرة أي ضعيفة أو محرجة أو جائرة. بل، وكأنّ الأدب في مثل هكذا مواضع يخطّ نفسه ويقرؤها، ويبكي نفسه ويسمعها، كواقع نابض يتواصل مع ذاته باطنيّاً.

ويختم ريتشاردز: «يحمل هذا التّمييز (عن = لِ = لأجل) من الشّعر والمنطق الرّفيع أكثر مما نعهده عادة. فيصبح المتحدّث لسان حال (عن = لِ = لأجل) ما يتحدث وما يتواصل مع ذاته». فيغدو الشّاعر والشّعر تجسيداً لما يدور في خلدهم.

مكتبة الفكر الجديد

البكاء في الرّواية: اعتراف

بيد أنّ لحكاية تطوّر هذا الجانب العميق من الأدب انعطافة إضافيّة غاية في العظمة لدرجة ربّما تحوّر تقديمي لها بدل جعلها أسهل وأوضح. لا يُظهر الأدب ما يبقى مكتوماً في غالب الأحيان أو ما يتعذّر قوله خارج حدوده، بل، وفي أطوار تطوّره، لا ينفكّ يضمّ إليه صورة الذين لا يفعلون، بل يأبون، ما يقوم به الأدب على مستوى التّعبير.

ومن ضمن الأمثال مثل إسقاط خسارة الرّوائي الخياليّة على كافّة النّاس الذين يحبسون دموعهم في أحداقهم في شارع سيدني.

لكنّ الآتي نموذج مغاير في الإنكار المقاوم للأشياء الأولى.

يعي شابّ يافع الخطر المحدق به جرّاء خطأ فادح يقترفه. فيقصد صديقاً عجوزاً، هو كاهن سهل المعشر، عازماً على البوح بما تسوّل له نفسه للحؤول دون تحققه. لكن ما إن حضر إلى منزل مرشده، افتقد طقوس الاعتراف القديمة التي تفرض تعهّداً رسميّاً يُنطق باللّسان في كوّة داخل الجدار لتسمعه أذن مفترضة في المقلب الآخر. ما حدث هو جلوس الشّاب بعفوية في محضر صديق لا فكرة لديه عن جدّية الصّراع الباطنيّ الذي يوشك الشّاب على الإفضاء به إليه، مشكّكاً باعتقاده الخاص بجديّة هذا الصّراع، محدّثاً نفسه: «في نهاية المطاف، ليس شيئاً تُثار الجلبة لأجله». رغم ذلك كتبت الرّوائيّة:

«اكتنفت ممانعة آرثر الغريبة باعثاً فاعلاً ذا تأثير خفيّ، لم يقرّ به حتّى لنفسه؟ إذ يسيّر عقلنا أعماله تماماً كتسيير الدولة لأعمالها: فيُبرَمُ عقد هائل جرّاء العمل الدّؤوب لعملاء سريّين. كذلك الحال في آلة

مكتبة الفكر الجديد

كبيرة، فإنّني لأعتقد أنّ ثمّة غالباً عجلة صغيرة لم يلحظها أحد بيد أنّ لها اليد الطّولى في عمل القطع الأكبر والأوضح. ففي تلك اللحظة، لربما نشط خِفية في عقل آرثر عميلٌ سريٌّ، قد يكون الخوف خشية أن يتكشّف له لاحقاً أنّ اعترافه تسبب للكاهن بالكدَر إن لم يكن أهلاً للاضطلاع بتعهّداته الخيّرة. (*Adam Bede*(*)، الفصل 16).

في واقع الحياة، لا يحبّذ أحد التعرّض لما عرّضت له الروائيّةُ والرّوايةُ شخصيّةَ آرثر دونيثورن (Arthur Donnithorne). فإذا ما بلغنا سنّ النّضوج، ازدادت قدرتنا على متابعة السّير في الخطأ: إذ لا دليل على ذلك حتّى وليس ثمّة شخص أو آليّة رسميّة تظهر أن هذا الأمر خطأ. لربّما هكذا يتدبّر أغلبنا أمره ويعتق نفسه وإن بقلق في رحاب صورة مريبة من الحريّة.

هي حاجة إلى البوح تزاحمها عدم رغبة فيه: إنّها ولا ريب واحدة من المناطق الرّمادية الما بين بين التي ابتدعتها رواية العصر الفيكتوريّ، في وصفها لحالة الواقع التّسوويّة. في تاريخ الشّعور، إنّما تلك الصّورة في ذلك الوقت هي التي ترسم الحدود بين عالم غابر وآخر معاصر، وما هي بنقلة تاريخيّة فحسب، حصلت ذات مرّة حاسمة وإلى الأبد، بل تراها تطلّ برأسها في كل أزمات القيم المعاصرة.

إذ، وتحت وطأة نوع من الفعل النّفسيّ الخفيّ، يستسلم الشّاب

(*) *Adam Bede*: أوّل رواية صادرة للكاتبة جورج إيليوت سنة 1859. تمّ نشرها تحت اسم مستعار، رغم أنّ الأديبة كانت تحظى باحترام كبير في زمانها وكانت أعمالها تُنشر على نطاق واسع. ظلّت الرّواية تصدر منذ ذلك الحين، وتستخدم في الدّراسات الجامعيّة للأدب الإنجليزيّ في القرن التّاسع عشر (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

للإغواء الجنسيّ. فأغوى الإقطاعيُّ آرثر دونيثورن الصّبيّةَ العاملة في عزبته، وهي محبوبة الحطّاب لديه، آدم بيدي (Adam Bede). كما يصف لنا الفصل السّابع والعشرون بعنوان **أزمة** (*A Crisis*): إذ أمسك آدم بالاثنين يتبادلان القبل، فإذا برأس آرثر، رغم كلّ أنانيّته المعهودة، يدور متأثراً بصدمة هي صبغة المفهوم المنظوريّ للرّواية ــــــــــ صدمة أرته نفسه في ضوء سخط آدم عليه. ولم يرى آرثر في معاناة آدم نتيجة فقط، بل عنصراً في خطيئته كذلك. وبدت له كلمات الضّغينة والازدراء، التي لم يسمع بها البتّة، شظايا أسلحة حارقة خلّفت فيه ندباً أبديّة. فإذا به قد نبذته كل ما يُلتمس لنفسه من الأعذار السّاترة، والتي نادراً ما تسقط بعيداً إذا ما احترمَنا الآخرون. فانتصب وجهاً لوجه يقابله أول ما كسبت يداه من إثم كبير متعذّر إصلاحه.

وبغتة، وعبر هذا الانقلاب في وجهة النّظر الطّبيعيّة، كشف مستبدٌّ تائه ومهمَل النّقاب عن نفسه، بصرف الطّرف عن التماس تخفيف أو عذر؛ فكشفت حقيقة مطلقة عن ذاتها، لا للضّحية فحسب بل للجاني كذلك، «وجهاً لوجه» (Face to Face) مع «الأبديّة» (Ineffaceble) و«المتعذّر إصلاحه» (Irrevocable). إنّها لحظة الحقيقة تجلّيها لحظة الأزمة فتحسبها تخترق ذاك «الحجاب» (Screen)، كما أسمته جورج إيليوت، للعذر الذّاتيّ الصّلب الذي تعتصم به نرجسيّة آرثر. إنّه بالضبط كالسّقم الأخير الذي فتك ببطل رواية تولستوي **موت إيفان إيليش** (*Death of Ivan Ilyich*) لينتبه أنّه لم يعِش طوال عمره قط كما ينبغي له. ورغم كلّ ذلك، وبما لا يثير الدّهشة، قاوم آرثر هذه اللحظة التي أمكنها أن تكون، بإيلامها إيّاه، أعظم لحظات عمره الأخلاقيّة. وعوضاً عن ذلك، وكما يمكن لكلّ قارئ أن يتفهّم، اختار آرثر في عين المعضلة التّملص

مكتبة الفكر الجديد

والهروب، مؤثِراً احتمال الإثم خفيّة على مجابهة ما يتعذّر إصلاحه صراحة. مقصد القول: استحال آرثر دونيثورن إنساناً من الدّرجة الثّانية يحيا متخفيّاً من «الأول» (وهي عبارة تكرّرت مرتين في المقطع). هو لن يشغل موضعاً تمكث فيه الحقيقة، حيث قد يفعل عادة ما تتطلّبه الحالة؛ لن يسمح للأزمة أن تبلغ ذروتها وتحطّمه على أعتاب أول اعتراف.

بل هو يشعر بفوات الأوان ويحاول بناء على ذلك، كما نقول، أن يتملّص من العقاب، مقنعاً نفسه ربّما بواجب اتّجاه سمعة هيتي (Hetty)، حتّى لا يعلم آدم مبلغ علاقتهما ما وراء القبلة. إذ تستوطن فكرة سريّة خلفيّة عقل آرثر، قبيل هذه اللحظة وعقبها فوراً، عملها عمل «عجلة صغيرة لم يلحظها أحد»: إنّه اليأس الماكر لبند الصّرف، كآليّة إنقاذ لنرجسيّة ضئيلة مهدّدة.

وفيما آدم يتكلّم، وجد آرثر لنفسه غوثاً مفاجئاً؛ استشعر أنّ لا فكرة لدى آدم عن الماضي، وأنّ لقاء الليلة المشؤوم لم يخلّف ضرراً يتعذّر إصلاحه.

إنّه يجهل سوء الحال. فما قوله «ليس ثمّة ضرر يتعذّر إصلاحه البتّة» إلا مضادّة لوقفته السّابقة «وجهاً لوجه يقابله أول ما اقترفت يداه من إثم كبير متعذّر إصلاحه»: يتوقّف كلّ ذلك على ما إذا كنّا نتكلّم عمّا يعرفه آدم أو ما حصل فعلاً، وإلى أيّ مدى قد يصون الإنكار ذاك الحجاب بينهما. فوفقاً لما أورده آدم فيليبس(*) (Adam Philips) في

(*) آدم فيليبس: معالج نفسي وكاتب مقالات بريطاني. وُصف بأنّه أشهر كتّاب التّحليل النّفسي في بريطانيا، وهو ما أكّدته المؤرّخة إليزابيث رودينيسكو (Elizabeth Roudinesco) في صحيفة *Le Monde* الفرنسيّة. شغل منصب رئيس تحرير لترجمة أعمال سيغموند فرويد =

مكتبة الفكر الجديد

كتابه حول التوازن (*On Balance*): إنّه لعمل منقوص أن ينجو المرء بفعلته، فهو يطلب العقاب ويخشاه في آن. فالعقاب، كما الأزمة، يحمل قوانين لنهايته الحاسمة: «يعزّز قصّة السّبب والنّتيجة ويقرّب الأفعال من نتائجها. [لكن] إذا نجوت بفعلتك، ومهما طال الزّمن، أنت تحثّ الخطى نحو نتائج غير متوقّعة.» ويستخلص فيليبس أن تجارب الإفلات الأبديّ من العقاب تلك هي تجارب موت إلهيّ مصغّر، واختبارات سريّة خاصّة يائسة متجذّرة تتحدّى الموضوعيّة من الجذور، عندما «يتحتّم عليك تغيير العالم دون أن يدري»[5].

قامت الرّواية إذن مقام الاعتراف، باكتشافها للتّقنيّة المعروفة حديثاً «الخطاب الحرّ غير المباشر»: وفيه يشقّ الخطاب الدّائر في خُلد الشّخصية طريقه بسلاسة، دون إقرار من الشّخصيّة، نحو لغة السّرد. لا تجد في الرّواية الواقعيّة صيغة مثل «فكّر أرثر بكذا أو قال كذا»؛ فأيّما فكّرة راودته، سواء مدركاً أم لا، وأيّما قول لم ينبس به، هو عرضة للتّعاطف أو الإدانة في عالم القرّاء. فيسترجع الخطاب الحرّ غير المباشر مراوغتنا وتعقيداتنا من الدّرجة الثّانية إلى أفق الخطاب المباشر في عالم خارجيّ.

لا ينازع أحد جورج إيليوت في تحليل ما ابتدعته يمينها، في القدرة على الحركة ذهاباً وإياباً بين اختلاف القوى في ذاتها، كدلالة على تكامل عقليّ عزّ نظيره. فعندما أوجدت في ميدل مارش ذاك الخصام الزّوجيّ الرّهيب بين تيرتيس ليدغايت (Tertius Lydgate) وروزاموند فينسي (Rosamond Vincy)، جسّدت في كل ما سمعته من كلام لم

= الحديثة الصّادرة عن دار نشر Penguin Modern Classics منذ سنة 2003. وهو مساهم دائم في المجلّة الأدبيّة الفكريّة نصف الشهريّة *London Review of Books* (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

ينطق به ليدغايت، مختلياً بنفسه عقب الشّجار، نموذجاً لتوليفة مثاليّة لدى القارئ من الخيال والتّعاطف المخفّف والحكم المبرم في آن:

لكأنّ كسراً في بلّورة رقيقة قد حصل، وهو إذّاك يخشى أن تكون أيّ حركة هي القاضيّة. فإن هما لم يبقيا على حبّهما استحال زواجهما قطعة من المرارة الخالصة... لم يبرح تأثيرُها قلبَه، ناهيك عن شدّة رغبته في بقاء هذا التّأثير قويّاً. ففي الزّواج، لَتحمُّل اليقين «هي لن تحبّني كثيراً البتّة» أيسر بكثير من الخوف «لا ينبغي لي أن أحبّها بعد الآن» (الفصل 64).

لم يُقل أيّ من هذين الصّوتين الداخليّين المباشرين، «هي لن تحبّني كثيراً البتّة» و«لا ينبغي لي أن أحبّها بعد الآن»، جهاراً، ولم يُسمح لهما بتقمّص الشّخص؛ رغم أنّه ابتغاء المضي قدماً، يختار ليدغايت ضمنيّاً الإحباط المتواصل للمقولة الأولى قمعاً منه لنهاية محتّمة تحملها الثّانية. بيد أنّ جورج إيليوت استطاعت تحليل كِلا المقولتين المضمرتين تحليلاً عميقاً مؤثّراً كما لو كانت أبيات شعر ــ كما سبق أن فعلت بالضّبط مع جواب روزاموند على التماس ليدغايت للعون قائلة: «وما الذي يسعني أنا فعله، تيرتيوس؟ــ»

بوسع ذلك الحديث المقتضب، ذي الكلمات الأربع، ككلّ ما يعادله في كلّ اللغات، إذا ما تنوّعت الانعطافة الصوتيّة، أن يعبّر عن شتّى الحالات الذّهنيّة من التّعتيم اليائس إلى التّصور الجدليّ المرهق، ومن مودّة تكرّس من ذاتها كل ذاتها إلى أقصى تحفّظ محايد. فألقى ضَعف لفظ روزاموند في الكلمات: «وما الذي يسعني أنا فعله!» من الحياديّة ما يمكن لها أن تستوعب. فوقع على حنان ليدغايت المتيقّظ وقع الصّاعقة القاتلة (الفصل 58).

مكتبة الفكر الجديد

إنّها قراءة عظيمة فضلًا عن كونها كتابة عظيمة لِما يكمن خلف كلمات صغيرة معدودة. إنّه كما لو كان مسبقاً وإن ليس كثيراً، فلم يقل «هي لن تحبّني البتّة» بل «هي لن تحبّني كثيراً البتّة». فالفرق كلّ الفرق في هذه الكلمة الأخيرة «البتّة» كالضّمير المشدّد «أنا» في عبارة «ما الذي يسعني أنا فعله؟». تخيُّل ما لا تقوله الشّخصيّات في خضّم أفعالها، وما لا تجسر على التّفكير به بوعي، هو ما تفعله جورج إيليوت إذ تضفي حضوراً صوتيّاً فرعيّاً على كلّ حدث أبكم في هذا العالم. كما لو أنّها كلمات لم تُقل تحوم حول الشّخصيات، كقدر غير مسلّم به يلج إليه القارئ نيابة عن الواقع، لتقديم أفكار غير معترف بها، لكأنّ للشخصيّة وجوداً ثانياً لا واعٍ غالباً. تمثّل جورج إيليوت، في صميم أعمالها، أسمى تجلّيات هذه الصّورة البديلة. فتراها تقرأ هؤلاء النّاس، لا كما تُقرأ القصائد، بل كرواسب كلّ حياة اعتياديّة واقعيّة.

كتب رجل الأدب الفيكتوريّ جون مورلي(*) (John Morely) أنّ مع جورج إيليوت، يفتح القارئ ذو الوجدان الكتاب وكأنّه يجلس على كرسيّ الاعتراف[6]. وأيّما قارئ يميّز على مضض، تتملّكه ذاكرة أو خيال

(*) جون مورلي (1863-1923): رجل دولة ليبراليّ وكاتب ومحرّر صحفيّ بريطانيّ. بدأ حياته في الصّحافة والمحاماة وانتخب عضواً في البرلمان سنة 1883. شغل مناصب السّكرتير الأول لإيرلندا سنة 1886 وبين 1892 و1895، ووزير الدّولة لشؤون الهند بين 1905 و1910 وسنة 1911 ورئيس المجلس الخاص بين 1910 و1914. هو معلّق سياسيّ متميّز وكاتب سيرة بطله وليام جلادستون. أثبت موقعه ككاتب بريطانيّ بارز مبكراً عندما كتب سير حياة فولتير (*Voltaire*) (1872)، وجان جاك روسو (*Jean Jack Rousseau*) (1873) وسواهم. كان مورلي عضو مجلس أمناء المتحف البريطانيّ 1894-1921، وأستاذاً فخريّاً للأدب القديم في الأكاديميّة الملكيّة للفنون وعضو لجنة المخطوطات التّاريخيّة ورئيس جامعة فيكتوريا في مانشستر من 1908 حتى 1923 عندما استقال (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

مشابه وسرّ ووعي موازٍ، لهو عرضة لهذا الموقف، بدلاً عن الاعتراف أو الصّلاة. فكلّ ما شيّدناه لتكوين مواطنين مستقيمين، وكلّ ما صنع منّا اختلافاً آمناً عن الشّخصيّات، يصبّ في البوتقة الخياليّة للأدب القصصيّ. فحين يهاجم بيت شعر بعنف، وحين تستدعي شخصيّة هويّة مخيفة مفاجئة، تكون الفكرة والإحساس حينئذ وكأنّها تحدث مجدّداً لأول مرّة في الحياة الإنسانيّة.

يقول سول بيلو في رواية هيرتسوغ (*Herzog*) متأمّلاً في صفّه: «ما أولئك الذين يحضرون صفوف المساء إلّا لاهثون ظاهريّاً خلف الثّقافة. يتعطّشون ولو لذرّة من حاجات عظيمة هي طيب الحسّ والنّقاء والحقيقة. إنّ البشر، بافتقارهم إلى شيء محسوس يحملونه معهم إلى ديارهم إذا ما أفلت الشمس، سائرون إلى حتفهم، حقيقة لا مجازاً»[7].

2. أواسط الأمور

تحوّلات فيرغسون

في مضمار التّفكير بالأشياء الأولى المتعلّقة بأواسط الأمور، أهتدي بقبس نصّ مهمل بعض الشّيء رغم كونه تأسيسيّاً تاريخيّاً، ألا وهو مقالة عن تاريخ المجتمع المدني (Essay on the History of Civil Society) (1767) للفيلسوف آدم فيرغسون(*) (Adam Ferguson).

(*) آدم فيرغسون (1723-1816): فيلسوف إسكتلندي ومؤرخ عصر التنوير الإسكتلندي. تعاطف فيرغسون مع المجتمعات التقليدية، مثل منطقة Highlands، إذ هي مصدر للشجاعة والولاء. وانتقد المجتمع التجاري لصنعها رجالاً ضعاف هم غير مبالون بل عار على مجتمعهم. وقد سُمّي فيرغسون "والد علم الاجتماع الحديث". أكثر أعماله شهرة هو مقال له عن تاريخ المجتمع المدني (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

من بين الكتّاب، فضّل كارل ماركس(*) (Karl Marx) فيرغسون على من عداه في سياق تطوّر نظريّة الاغتراب الإنساني(**) (Alienation Theory) خاصّته. كذلك الحال بالنّسبة إلى والتر سكوت(***) (Walter

---

(*) كارل ماركس (1818-1883): فيلسوف واقتصاديّ وعالم اجتماع ومؤرّخ وصحفيّ واشتراكيّ ثوريّ ألمانيّ في القرن التّاسع عشر. لعبت أفكاره دوراً هامّاً في تأسيس علم الاجتماع وتطوير الحركات الاشتراكيّة. واعتبر أحد أعظم الاقتصاديّين في التّاريخ. نشر العديد من الكتب خلال حياته، أهمُها بيان الحزب الشيوعي (1848)، و رأس المال (1867–1894). تفترض نظريّات ماركس في المجتمع والاقتصاد والسّياسة، المعروفة بالماركسيّة، تقدّم كل المجتمعات عبر الصّراع بين الطّبقات الاجتماعيّة: بين طبقة المالكين المتحكّمين بالإنتاج وطبقة العمّال العاملين لإنتاج السّلع. عارض ماركس بشدّة النمط الاقتصاديّ الاجتماعيّ الرّأسماليّ السّائد وأسماه دكتاتورية "البورجوازيّة" المسيّرة من الطّبقات الغنيّة خدمة لمصلحتهم البحتة، وتوقّع أن تولّد الرّأسماليّة كسابقاتها من النّظم الاقتصاديّة الاجتماعيّة توتّرات داخليّة تقودها إلى التّدمير الذّاتي واستبدالها بنظام جديد هو الاشتراكيّة. وزعم أن الطّبقة العاملة ستحكم مجتمع النّظام الاشتراكيّ في ما أسماه "دكتاتوريّة البروليتاريا"، أو "دولة العمّال" أو "ديمقراطيّة العمال". فاعتقد أنّ الاشتراكيّة بدورها سوف تستبدل بمجتمع بدون دولة وبدون طبقيّة هو الشّيوعيّة. بالإضافة إلى إيمانه بحتميّة الاشتراكيّة والشّيوعيّة، نشط ماركس محارباً لأجل تطبيق الاشتراكيّة، زاعماً أنّ على العلماء النّظريّين الاجتماعيّين والجماهير المعدمة تنفيذ عمل ثوريّ منظّم يطيح بالرّأسماليّة ويحدث تغييراً اقتصادياً اجتماعياً (المترجمة).

(**) نظريّة الاغتراب الإنسانيّ: تؤدّي ظروف العمل التي أوجدها المجتمع الرّأسماليّ إلى اغتراب العامل، أي أنّها لا تعطيه الفرص والإمكانيّات الكافية لتحقيق الرّفاهيّة الاقتصاديّة والاجتماعيّة التي يصبو إليها. فالعامل هو شخص مغترب عن وسائل الإنتاج طالما أنّه لا يحصل على القناعة والسّعادة من عمله ولا يحصل على ثمرة جهوده وأتعابه. العامل هو بالتّالي كائن مغترب عن الطّبيعة الحقيقيّة للإنسان على حدّ تعبير ماركس. ما يعني أنّ تقسيم العمل والتّوزيع غير متكافئ للسّلطة والأرباح، وهذه هي مزايا الإنتاج الصّناعيّ الرّأسماليّ، والتي منعت العامل عن مزاولة طاقاته البشريّة الخلّاقة وبالتّالي جعلته يستنزف طاقاته الكامنة ولا يستغلّها لصالحه (المترجمة).

(***) السّير والتر سكوت (1771-1832): روائيّ وكاتب مسرحيّ وشاعر إسكتلنديّ. لا تزال أعماله تُقرأ في العصر الحالي في أوروبا وأميركا الشّماليّة وأستراليا. كتب سنة 1820 أشهر رواياته على الإطلاق *Ivanho* وقد عُرف بفضل هذه الرّواية التّاريخيّة الحديثة وأطلق عليه لقب "والد الرّواية الحديثة". مُنح لقب سير (Sir) في السّنة نفسها (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

(Scott في رؤيته للتّاريخ الإسكتلنديّ. إنّما مقالته نتاج عصر التّنوير(*) (Enlightenment) الإسكتلنديّ لكنّها تتحدّى أولويّة المذهب العقليّ أو العقلانيّ(**) (Rationalism) الخالص في المُثل التّنويريّة. أهمّ مرامي هذا المقال (التي يمكننا راهناً نعتها بالاجتماعيّة) كانت التّدقيق في المجتمعات المتحوّلة من أهدافها التّأسيسيّة التّأمينيّة، عبر التمزّقات والتّكيّفات، إلى التّغيّرات والتّطورات اللاحقة تحت مسمّى الحضارة.

ووفقاً لفيرغسون، يعوّل ارتقاء المجتمع وتقدّمه المستقر في هذا المنهج النّاشئ على إيجاد معارف منفصلة وتطبيقات متخصّصة. بيد أنّ لتنمية التّميّز المتخصّص عبر هكذا تقسيم عمّالي ثمناً. إنّه الثّمن المتوجب دفعه عندما يبلغ الفصل المهنيّ لكل نشاط نقطة يغدو فيها المجتمع مؤلّفاً من أجزاء غاية في الكفاءة لكن منغلقة على ذواتها لا يحوز أيّ منها بل ولا يستجلب الرّوحية المطلوبة لإحياء الكلّ المتكامل.

فلنضرب مثالاً أقرب إلى الهدف: يقرّ فيرغسون بصحّة أنّ المكتبات تعجّ بالكتب وبسخاء، وبمواطنين مزوّدين بتعليم شامل متعمّق. لكنّه يناقش قائلاً إنّ ثمّة نقطة تحوّل تصل إليها كلّ رغبات التّطوير الخيّرة، وهي عندما نغدو تلاميذ متلّقين لا مفكرين خلّاقين و«نستعيض بمعارف

(*) التّنوير: حركة سياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة وفلسفيّة واسعة. نشأت في إنجلترا لكن فرنسا هي ميدان تطوّرها الحقيقيّ وتوسّعت بشكل ملحوظ في القرن الثّامن عشر في أوروبا وشملت إسكتلندا أيضاً. وتحوّل مفهوم التّنوير ليشمل عموماً أيّ شكل من أشكال الفكر الذي يريد تنوير عقول من الظّلام والجهل والخرافة، مستفيداً من نقد العقل ومساهمة العلوم (المترجمة).

(**) العقلانيّة: مصطلح يُطلق على أيّ فكر يحتكم إلى الاستنتاج أو المنطق كمصدر معرفة أو تفسير. أيّ أنّه المنهج أو النّظرية التي تتّخذ من العقل والاستنباط معياراً للحقيقة بدلاً من المعايير الحسيّة (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

الكتب عن الرّوح الباحثة النّشطة التي خُطّت بها» (القسم 5، الفرع 3). ذاك عندما يصبح المجتمع من الدّرجة الثّانية والفئة الثّانية، مجتمعاً منهكاً في وقت يبدو فيه في أوج إنصافه وما هو معقول من رغد عيشه وكماله.

حينذاك، يصبح رجل جامح وشبه نبيّ مثل فيرغسون حاجة ابتغاء إنعاش المجتمع. فيرغسون نفسه هو وليد المرتفعات الأراضي الإسكتلنديّة المرتفعة(*) (Scottish Highlands) إبّان معرفتها لتحوّلٍ بدأت فيه قيم المرتفعات الأكثر خشونة وبريّة وحماسة بالتّغلغل في أكثر الآليّات التّجاريّة كياسة في منخفضات إسكتلندا الجذريّة حدّ الجمود. آمن فيرغسون أنّ أهل المرتفعات أناس ذوو شغف وحيويّة مترسّخين. وقد أسقطوا شغفهم على أشيائهم: كالأب يصون طفله من محنة والمواطن يذود عن صديقه أو بلده، بدفق من المشاعر الجيّاشة الفوريّة على نحو خصيص، أقوى من اعتبارات السّلامة والمصلحة الشّخصيّة. وجادل في أنّها مشاعر لم تلبث أن تآكلت عندما استرخى هؤلاء المخلوقون في فناء ازدهار اقتصاديّ سهل حين غدت الخصوصيّة والدّماثة بدائل حضاريّة رقيقة للإخلاص المتبادل.

ثمّة ولا ريب اعتراض جليّ ليُثار. فنحن مكبّلون بالسّؤال عن مدى

(*) Scottish Highlands: مدن تابعة إلى أقليم إسكتلندا البريطانيّ تمتدّ فيها سلسلتان جبليّتان هما المرتفعات الشّمالية وجبال جرامبيان، وتتخلّلها حافات تتّجه من الشّمال الشّرقيّ إلى الجنوب الغربيّ، ويفصل بينهما وادٍ عميق هو وادي جلن مور ويصل أقصى ارتفاع له عند قمة Ben Nevis إلى 1,343 م فوق سطح البحر. وفي المرتفعات نوعان من الأودية: أودية ضيّقة شديدة الانحدار وأودية واسعة متموّجة، وتخلو المرتفعات من الأشجار، وتصبح أكثر وعورة في اتّجاه الغرب، ويعيش معظم سكانها في السّهول السّاحليّة (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

اعتبار وعينا لهذه الأمور الأوّليّة الضّائعة لا يعدو كونه إسقاطاً رجعيّاً أو من ضروب أوهام الحنين، أو في أحسن الأحول خيالاً حيويّاً أكثر ممّا هو معطاء. لكن، وأنّى أصاب فيرغسون أو أخطأ في رؤيته للطّبيعة الإنسانيّة، أو خصائصها التّاريخيّة والثّقافيّة على وجه التّعيين، فإنّ المفيد منهجيّاً أن فيرغسون، حتّى مع التّفكير على غراره، لم يتطلّع إلى الرّجوع إلى الطّبيعة في المرتفعات الأراضي الإسكتلنديّة المرتفعة، فهو لم يعتقد البتّة بقدرته على العودة إلى المنزل الأوّل الضّائع الذي تؤثّثه مخيّلته القَبَليّة بالمعدّات الطّبيعيّة الأولى. ويستطرد فيرغسون معرّفاً ما نسمّيه «طبيعة» بأنّها كلّ ما كان يحدث حيثما كان وأينما كان مشتملاً على كلّ ما توصّل إليه بنو البشر من فنون واختراعات في طور النّمو: فقد استحوذت عليه نقطة الوصول في مسيرة المجتمع لا نقطة الانطلاق. ومن أهمّ تحديّات هذا الفصل ما رآه فيرغسون أنّ أوائل الأشياء تُستشعر فطريّاً أو تتحقّق أو تُمتحن أو تُقمع أو تتحوّل، وبنشاط، في أواسط الأمور.

علاوة على ذلك، يشدّد فيرغسون على أنّ المبادئ الكامنة في طاقتنا إنّما تزدهر غالباً في رحاب حيرة المقصد البشريّ دون تنسيق مع الإدراك البشريّ. وفقاً لفيرغسون، إنّما يصبو ابن آدم إلى خاتمة معيّنة، إلى بعض السّلام وبعض الرّاحة، ابتغاء أن يكون ثمّة شيء ننجزه بعد ذلك؛ فما إن ننال أماناً نظنّ أنّنا إيّاه ننشد، حتى نعتبره من المسلّمات مطالبين بأزيد منه في سبيل الحياة؛ تحدونا في ذلك مِحن نروم درأها. آمن فيرغسون أيضاً أنّ فترةً يتحقّق فيها الفساد أو العطالة تحقّقاً مهولاً في وقت الأزمة أثناء مسيرة تطوّر المجتمع، هي عينها فترة يطلّ الإصلاح فيها رأسه في قلب الإدراك نفسه. في ما يلي، أتلذّذ بفكر فيرغسون لا

مكتبة الفكر الجديد

المرتاب فحسب بل المشوّق: في مخيض البداية والوسط، لسنا، وليس بوسعنا، أن نحيط كليّاً بموطئ أقدامنا وماهيّة أفعالنا.

«حالة وسطيّة»

تحدّث الرّوائيّ غراهام غرين في سيرته الذّاتيّة عن **نوع من حياة** (*A Sort of Life*) عن تجربته في استرجاع قصّة حياته كأنّما هي ليلة ضائعة طويلة. لم يسعه رواية القصّة رواية متواصلة، من ألفها إلى يائها، كمن هو يقظ صافي الذّهن، بل لطالما شعر بوجوده يطفو على السّطح طفواً متقطّعاً أقساماً وأجزاءاً. يقول غرين: «لكأنّني وأنا أكتب أصحو من غفوة مستمرّة لأتفكّر في صورة أستجدي القدرة على استحضارها يقِظة على صورة حلم كامل، بيد أنّ الأشلاء تبقى أشلاءً، فيما لا تنفكّ القصّة الكاملة تفر»[8]. لا يشعر غرين بالأمن في قمم الأشياء بل لا يزال منغمساً في أواسطها. تراه عجز عن تحقيق فكرة راسخة عن ذاته، بل أحسّ أن نفسه مخلوق يشقّ طريقه بالفطرة بمحاذاة أو داخل خطّ من الزّمن، ويصحبه على امتداد الطّريق حسّ عرضيّ مؤقت برباط أو رجعة أو بَصيرة عُليا.

تشكّل رواية إدوين آبوت آبوت(*) (Edwin Abbott Abbott) بعنوان **الأرض المستوية** (*Flatland*)، وبالذّات عنوانها الفرعي **رومانسية الأبعاد المتعددة**(**) (*A Romance in Many Dimensions*)،

(*) إيدوين آبوت آبوت (1838-1926): مدير مدرسة وعالم لاهوت بريطاني (المترجمة).

(**) *A Romance in Many Dimensions*: أكثر روايات آبوت شهرة. صدرت سنة 1884. تصف الرّواية عالماً ثنائيّ الأبعاد وتستكشف طبيعتها. تصنّف الرّواية في فئة الخيال العلميّ رغم أنّ التصنيف الأدق هو "الخيال الرّياضيّ". مع ظهور الخيال العلميّ الحديث سنة 1950 انتعشت شعبيّة الرّواية. وشكلّت مصدر إلهام للعديد من الأعمال بما فيها أفلام قصيرة (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

والتي شيّدها على أساس قالب هندسيّ، تشكّل نموذجاً عن صنف تجربة غراهام غرين. في عالم هذه الرّواية، يتخيّل آبوت مخلوقاً يحيا في مستوى ذي بعدين. أمّا الأرض في عنوان الرّواية، والتي تعرف تحديّاً لترتقي إلى عالم ذي ثلاث أبعاد كعالمنا الحقيقي، فاسمها **فضاء الأرض** (Spaceland). يصل المخلوق المسطّح إلى هناك أولاً عبر الانحدار نزولاً إلى عالم خط الأرض (Lineland) المنخفض، ليستمر بالنّزول ليبلغ نقطة الأرض (Pointland). كِلا العالمين مطبقين لدرجة أنّه أدرك معها استحالة تصوّر وجود بعدٍ أعلى ممّا تصوّره إذ هو حبيس الأرض المستوية (ذات البعدين) (Flatland). وفي طريق عودته، حاول رجل آبوت عبر هكذا أفعال من الخيال الرّجعيّ، إن جاز التّعبير، تخيّلَ فيها أقلّ ممّا يعرف في وقته الرّاهن، يسيّره بالتّوازي التّمثيل المنطقيّ(*) (Analogy)، حاول «رؤية» أكثر ممّا تنبؤه به ثنائيّة أبعاده. إذ يكافح عقله الآن كفاحاً أعمى للتّفكير خارج إطاره أو تصويره في حين لا يزال عالقاً فيه. يسهل على المخلوقات في كل بعد متتالٍ أن يُلقوا بطرفهم إلى ما دونهم وتمييز الحدود هناك: إنّما جوهر الصّعوبة هو تصوّر أنّ بُعدهم ليس أقصى الأبعاد، مثلاً وقياساً. وعلى مثل هذا التّصوّر الصّعب يطلق بطل قصّة آبوت اسم فكر الأرض (Thoughtland). هنا، يحاول التّشبث بالإيحاء بوجود بُعد إضافيّ مردّداً تعويذة (Mantra)، هي عادة إمّا صوتيّة

(*) قسم من أقسام الاستدلال وهو عبارة عن سراية حكم أمر على أمر آخر بدليل وجود نوع من المشابهة بينهما. ويسمّيه الفقهاء قياساً. هو عمليّة معرفيّة لنقل المعلومات أو معنى من موضوع معيّن إلى موضوع معين آخر. أمّا المعنى الأضيق لهذا المصطلح، فهو الاستدلال من موضوع معيّن لموضوع معيّن آخر، في مقابل الاستنباط والاستقراء والمنطق البنّاء، حيث تكون واحدة على الأقل من المقدّمات أو الخاتمة عامّة. كما يمكن أن تشير كلمة تمثيل إلى العلاقة بين المصدر والهدف نفسيهما، وهي غالباً تشابه، ولكن ليس بالضّرورة (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

أو مؤلّفة من كلمة أو جملة، تساعد في خلق تحوّل نفسيّ: «صعوداً، لا شمالاً». إذ في معجم عالمه إنّما يقوده الشّمال بعيداً على امتداد الخطوط الأفقيّة، لا إلى بُعد آخر يعلوها. فهو يراه إذ يراه بعين عقله، وإنّما يعوز الكلمات ليمسك بزمام الاحتمال المراوغ لتلك الحقيقة غير المثبتة: «صعوداً، لا شمالاً... عزمتُ بثبات على التّمسك بهذه الكلمات كالتّمسك بالدّليل». ورغم هذه اللغة الكفيفة، لا ينفكّ يشعر بما يراه من مكان إضافيّ «ينسلّ بعيداً عنّي، كصورة لحلم معذِّب نصف مُتَلَقَّف[9]».

يسع القراءة أن تشكّل دفعاً إضافياً أو دليلاً وسط ليلنا الطّويل المهصور. وتعيد أشلاؤه إلى قارئها قطعاً من تجربتهم الخاصّة المنسيّة، أو ومضات لتجارب لا تشتمل على كلمات ولا موطئ قدم لذواتهم ولا لحدسهم ولا لشبه إدراكهم، والتي ربّما تبقى مظلّلة أو غير جليّة أو غير مقدّرةٍ حقّ قدرها.

قال لي زميلٌ يوماً: «أنا أقرأ بإيعاز من إحساس يراودني أنّني كثيراً ما نسيت في حياتي، أو، حتّى قبل ذلك، ربّما لم أقدّر الأمور كما ينبغي أو أخفقت في حفظها أكثر». حينئذ، تصبح الكتب ذاكرة ثانية مضافة. فيفكّر بينما يقرأ بعض أبيات من الشّعر، كمن هو في عين عاصفة إدراك لا إراديّ: «لطالما نسيت أو صرفت طرفي عن شيء كهذا؛ لم أعِ أو تجاهلت حاجتي له». أو ربّما بصراحة أكثر: «لست أدري ماهّية ذلك الشّيء الذي يستثيرني بفكره غير المبهم، أو بجوّه الحافل بالذّكريات بغرابة، أو وجهة نظره الحديثة؛ بيد أنّ ذلك يشعرني أنّ ثمّة رسالة ما تعنيني دون الهداية إلى المسوّغ».

هذا المزيج من بعض الإرباك وبعض التّنوّر هو ذاك الذي

مكتبة الفكر الجديد

يشبه الكائنات المريبة بضعف، وهي وفقاً لكلمات ألكسندر بوب(*) (Alexander Pope) في مطلع ثاني رسائل قصيدته **مقالة عن الإنسان**(**) (*Essay on Man*): «موضوعة في برزخ الحالة الوسطى تلك»: «مزوّدة بكمّ كبير من المعرفة يفوق ما يعوزه الجانب الشّكوكيّ(***) (Sceptic) بكثير/ ومحمّلة بضعف أكثر مما ينبغي لخيلاء الرّواقيّ». ثمّة في جعبة البشر «الكمّ الكبير» من الدّفاعات والاستراتيجيّات الثّانويّة لتكون حاضنّة كليّة أو مؤاتية تماماً؛ بيد أنّهم يحوزون كذلك «الكمّ الضّئيل» من المعرفة و«الكمّ الضّئيل» (Too little) من الأمن لمناعة شاملة في المقام الأوّل.

(*) ألكسندر بوب (1688-1744): شاعر إنجليزيّ شهير من القرن الثّامن عشر. اشتهر بمقاطع شعريّة ساخرة وبترجمته لكتب هوميروس (*Homer*)، وهو ثالث كاتب يتم الإقتباس منه في **قاموس أكسفورد** للاقتباسات، بعد شيكسبير وألفريد تنيسون. واشتهر بوب باستخدام مقاطع الشّعر البطولي (المترجمة).

(**) قصيدة فلسفيّة قبل أن تصبح القطعة المحوريّة في النّظام المقترح للأخلاق الذي كان من المقرّر له أن يطرح في الأشكال الشّعرية. أراد بوب أن يوصل إلى القارئ رسالة مفادها أنّ واجب الإنسان السّعي ليكون صالحاً بغض النّظر عن كل شيء. هي قصيدة عن الإيمان الإيجابيّ: الحياة فوضويّة ومربكة للإنسان عندما يكون في المحور، أمّا في عالم بوب فالله موجود وهو المحور وحوله يتمركز هذا الكون من ليكون ذا هيكل منتظم. ويمكن لذكاء الإنسان المحدود أخذ أجزاء صغيرة جدّاً من هذا النظام واختبار الحقائق الجزئيّة، وبالتّالي يجب على الإنسان الاعتماد على الأمل ما يقوده إلى الإيمان. يجب على الإنسان أن يكون على علم بوجوده في الكون، وبذلك يرتقي (المترجمة).

(***) يقوم هذا المذهب على نظريّة فحواها أنّنا وإن كنّا نعرف ظواهر الأشياء، فلا نستطيع معرفة حقيقتها الباطنيّة. ولمّا كان للشّيء الواحد مظاهر مختلفة لعدد من الأشخاص، فتتعذّر معرفة الصواب في وجهات النّظر. ولمّا كنا لا نستطيع التّأكد من طبيعة الشّيء ولا إصدار الحكم الصائب عليه، فيقتضي الأمر الوقف والامتناع عن أيّ عمل، ثمّ على المرء أن يعيش في هدوء وطمأنينة، متحرّراً من كل وهم أو ضلال، ويمتنع عن الرّغبات حتّى يتحرّر من الشّقاء (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

مفاجأة يقظة وموقظة

أيسر السّبل في كهذا عالم متذبذب، لا هو ذو صفة معيّنة بالمطلق ولا سواها، هي محاولة السّباحة مع تيّار الأشياء: المضيّ قدماً مع عبارة ومن ثمّ، ومن ثمّ، ومن ثمّ لكلّ شيء يحصل بعد الآخر تباعاً. يقول ماثيو آرنولد في قصيدة **الحياة المدفونة** (*The Buried Life*): «ولطالما كنّا في آلاف الأسطر، لكن بالكاد أمضينا، ولو سويعة، في سطرنا، في أنفسنا». يقول آرلوند: «نواصل ونواصل____

لكن غالباً، في أكثر سبل العالم ازدحاماً

لكن غالباً، في جلبة الصّراع،

هناك تُطلّ رغبة لا تُقال برأسها

إذا ما صادفنا حياتنا المدفونة.

إذ لا تنفكّ هذه المخلوقات المؤقّتة، في بعض الأحيان، وحتّى في خضّم الحياة، تروم معرفة «منشأ حيواتنا ومقصدها». تعترينا رغبة العثور على بداية الحكاية وهدفها ووجهتها. بالتّأكيد قد لا تعدو هذه الحكاية كونها خيال استقامة تائهة، إلّا أنّها تبقى إشارة إلى حاجة. وعلى طول خطّ الزّمن ذاك، ثمّة أحياناً في هذه الحاجة محرّض عاطفيّ يستدعي إلى الوجود شيئاً لم نعرف البتّة أنّ التّراب قد أهيل عليه:

وأُطلق سهم على بقعة ما في صدورنا

وإذ بنبض تائه من المشاعر يهيج من جديد.

مكتبة الفكر الجديد

يصوغ آرنولد برثاء، وربّما برثاء مبالغ فيه كما هو ديدنه، ما يحفِّز كهربائيّاً أيضاً، الحسّ العائد بحياة باطنيّة متقطّعة أو غير مستعملة أثمّ الاستعمال؛ في أواسط الأمور، يصوغ إيماناً متجدّداً بوجود مستودع أو مخزن لتجربة كلٍّ منّا.

ثمّة سطر فريد لوردزوورث ينقل نقلاً مثاليّاً ذاك الحسّ العميق البريء (ما أعتزم تسميته) لمفاجأة شّعريّة، هي في الغالب مميزة للموقع الإنساني في الحالة الوسطى، سواء حصل ذلك داخل القصيدة نفسها أم خارجها. تمخّضت التّجربة عن ليلة مسير بسيطة، في طريق عودة وردزوورث إلى منطقة البحيرة (*Lake District*) عقب وقت عصيب قضاه في لندن، مسيرة في أجواء باردة كئيبة دون مبشّر بخير أو ترحيب:

كانت الشّمس آفلة، أو تأفل، عندما غادرت

بابَ كوخنا، وما لبث أن جلب لنا المساء

ساعةٍ هادئة، لا هي فاتنة ولا هي رائقة،

فالرّيح كان بارداً قارساً عاصفاً؛

لكن كمحيّا نحبّه يغدو أعذب عندها

إذ أوهنه الشّجن أو أيّما مظهر

يصدف أن يرتديه، هو أعذب إن كان القلب

ممتلئة حناياه؛ وحتّى معي

مكتبة الفكر الجديد

نجح في هاتيك العشيّة.

لا تتوخّى هذه الأبيات «سعادةً»: فمقياس قيمة حصول السعادة هو من أين تأتي السّعادة، من الشّقاء المبكر. فالشّعر يجد في ذاته الآن سكينة تتجمّع بازدياد:

وبينما أنا أمشي، وإذ براحة بدت تداعب

قلباً لم يعرف قط تفطّراً:

فالقوة أتت حيث لم يطأ ضعف

أو على الأقل لم يشعر به أحد... (*The Prelude* (1805), 4.142-56).

وأكثر الأبيات إتقاناً في اعتقادي هو: «فالقوّة أتت حيث لم يطأ ضعف». وليست عبارة «القلب لم يعرف قطّ تفطّراً» مشكلة يعقبها حلّ. فأعمق من ذلك وأكثر تلطّفاً، هي بمهارةٍ تجربةٌ مزدوجةٌ: لم يكن على دراية أنّه لطالما افتقد ما يغمره الجذل إذ أُعطيه.

إنّها الطّبيعة الجميلة لوفود المفاجأة، الحاصلة عرفاً قبل إدراكها أو الإحاطة بما نصنع بها. إنّها حين لا نلجأ فقط إلى إلى وعينا للتّجربة، كعنصر اطمئنان مسبق، بل نجده. وأنا لا أعني بذلك مجرّد مفاجأة قديمة عرضيّة مسليّة، بل مفاجأة في حالة وجوديّة مختلفة. لذا أصبّ تركيزي في هذا القسم على جديّة المفاجأة ومشتقّاتها ـــــــــــــ الاهتمام المكثّف بالانتباه غير المتوقّع، والتّأهّب المرهف لتغيّر غير معلن، وتفجّر انفعال وشبه إدراك، ودهشة مطلقة، كنموذج عن التّجربة، الحاصلة على حين غرّة، دون دراية بها، وبلا توقف، في خضّم الحياة. ومع الشّروع

مكتبة الفكر الجديد

بالقراءة، المهمّ كلّ المهمّ هو تسجيل التّبدل كما يحدث، ولو تناهى في الصّغر، والشّحن العاطفيّ الوليد المصاحب للتّغيير الدّقيق ولو تعذّرت تسميته.

لذا، وفي مستوى مماثل من الجديّة، ليست المفاجأة ذلك المفهوم المألوف للتّجديد مرة واحدة بل هي الولوج المحرَّض إلى حالة غامرة. وعلى ذلك أقدم مثالاً من قصيدة توماس هاردي بعنوان **تحت الشلال** (*Under the Waterfall*): حيث تتحدث امرأة برقّة تغلب رقّة هاردي نفسه، لكأنّها تصون الجوّ الأليف وما يدور فيه:

حيثما غمست يدي، هكذا

في حوض ماء، لا أنسى

إحساساً عذباً حادّاً ليوم هارب

عاد من بعيد...

وما أشبه ذلك بحلم يقظ من سنخ ما وصفه غراهام غرين: من قلب حياة ما. فكلّما مدّت يدها في الماء، في أبسط الطّقوس المألوفة، يغوص العقل عبر نوع من المحاسّة تحت سطح موازٍ لسطحه، مستشعراً ما يدور في ذاته على غير هدى. إنّها (بصورة يغلب تناقضها) مفاجأة معتادة تقدّمها حياتها المدفونة ــــــــــــ العاجزة عن المكوث دون الذّهاب بعيداً. ففي كلّ مرّة تمدّ يدها ماديّاً إلى حوض الماء، تستدعي مراراً وتكراراً ذاك الكأس الذي تناوبت هي وحبيبها على الشّرب منه، منذ زمن بعيد أثناء تلك النّزهة، والذي حاولت غسله تحت شلال ماء:

حيث انسلّ، وغرق، وطالما ناداناه،

مكتبة الفكر الجديد

ورغم انحنائنا وسبرنا للأعماق
بذراع طويلة مكشوفة. لا يزال الكأس ماكثاً هناك.

تكتنز الكلمات الخمس الأخيرة أحاديّة المقطع الصّوتيّ كلّ منها، كما ترتيبها في السّطر، جمالاً بكلّ معاني الهدوء: «لا يزال الكأس ماكثاً هناك». وبالطّبع ليس بوسع الامرأة معرفة ذلك بالتّأكيد. وإنّه لمن ضروب الخيال والإيمان أن تعتقد ببقاء الكأس مكانه سالماً، كما لو أنّه ذكرى أصليّة مصونة في مصر من أمصار العالم، لا تصل إليه أيّ من قصص العشّاق اللاحقة ولا تلوّثه. فما الكأس المخبّأ تحت الشّلال إلّا كالذّكرى التي تحتويها القصيدة، وأمّا اليد المغمّسة فهي كمن يحاول استقراء التّجربة.

«وكما قلت، إذا ما غرزت يدي نزولاً/ في ماء الحوض أو الوعاء، باغتتني نوبة ألم/ من الماضي تستفيق في تلك اللحظة». وما نوبة الألم سوى تشنج وألم مخاض الفكر، هو إثارة تسبق إدراك الدّماغ، الإثارة المستثناة غالباً من حسابات العقل المحترفة والمتخيّلة كأنّها شيء فاتر بالوراثة. بيد أنّ فيلسوف الارتقاء هربرت سبنسر(*) (Herbert Spencer)

(*) هربرت سبنسر (1820-1903): فيلسوف وأحد أهمّ مفكري بريطانيا في القرن التّاسع عشر والأب الثّاني لعلم الاجتماع الحديث بعد الفرنسي أوغيست كونت. مؤلف كتاب الرجل ضدّ الدولة الذي قدّم فيه رؤية فلسفيّة متطرّفة في ليبراليتها. أوجد مصطلح "البقاء للأصلح" رغم أنّه ينسب عادة لداروين. وقد ساهم سبنسر في ترسيخ مفهوم الارتقاء، وأضفى عليه أبعاداً اجتماعيّة، فيما عرف لاحقاً بالدّاروينيّة الاجتماعيّة. اشتهر بنظريته عن التّطور، وقد استند على هذه النّظريّة في وضع الأسس لنسق ومنظومة اجتماعيّة تؤكّد التّطور تجاه تعقيد اجتماعيّ متزايد وارتفاع درجة الفرديّة. فيشبه المجتمع في نظره الكائن الحيّ المعقّد، يتّصف بحالة من التّوازن الدّقيق ولا ينبغي ألاّ يسمح إلاّ ـ لعملية التّطور الطّبيعيّة بالتّأثير في نموّه. عادى الحرب والإمبرياليّة وهذا هو سبب معارضته الحرب الأميركيّة الإسبانيّة سنة 1898 (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

شبّه في كتابه أسس علم النّفس(1855) (*Principles of Psychology*) بين حيازة فكر وتلقّي ضربة، وهو أمر يستحق أن تصغي له آذان فرد يروم البقاء. هو أمر يرتطم بك، بل نقول؛ أمر يهاجمك، بعنف بادئ الأمر، حتّى يأخذ أشكالاً لاحقة مع ما أسماه وردزوورث صدمة لطيفة لمفاجأة لطيفة.

كتب وردزوورث: كان ثمّة صبيّ يحاكي لاهيّاً صيحات البوم التي قد تجيبه؛ لكن

إذا ما صدف

تسخر وقفات الصّمت المطبق تلك من مهارته،

ثمّ أحياناً في ذاك الصّمت، عالقاً

ينصت، إذ بصدمة لطيفة لمفاجأة رقيقة

تحمل على راحتها إلى قلبه من بعيد صوت

عباب الجبل؛ أو المشهد الجليّ

قد تلج إلى عقله على حين غرّة...

(*The Prelude* (1805), 5.404-10).

إنّما حوّل العقل الصّبيانيّ مساره بادئ الأمر جرّاء تلك الوقفة وذاك الصّمت في خضّم اللعبة. ويظهر أن تلك الكلمة الصّغيرة «من بعيد» هي

مكتبة الفكر الجديد

أعتى ما سمعه توماس دو كوينسي(*) (Thomas De Quincey) في تلك الوقفات، عندما وقع على هذه الأبيات، بصحبة وردزوورث نفسه. فكتب في **ذكريات الشعراء: البحيرات والبحيرة** (*Recollections of the Lakes and the Lake Poets*) متسائلاً عمّا فعلته تلك المشهديّة المعقّدة. « تحمل على راحتها إلى قلبه من بعيد صوت/ عباب الجبل». يقول أنّها كلمات لا تفتأ تضربه بما «يشبه وميضاً من البوح المتسامي[10]». كتب هنري بيرغسون في كتابه **التطور الإبداعي** (*Creative Evolution*) أنّ في بعض الأحيان، في قلب التّنافس على حيّز مكانيّ، تفلح الحياة عبر اضطرارها إلى جعل نفسها جدّ صغيرة. ثمّة هنا إذن كلمة صغيرة عابرة هي لكلّ شيء مفتاح، لكأنّ المكان عينه ضالع في صياغة العالم الباطنيّ لذاك الفتى، مردّداً ذاته من جديد على مسمع العالم الخارجيّ. في عين تلك البرهة، وإذ هو يشعر مثل الفتى، شعر أيضاً مثل الشّاعر.

مثل دوغلاس أوليفر(**)

قابلتُ الشّاعر دوغلاس أوليفر لأول مرّة في ندوة شعريّة ألقاها في جامعة كامبريدج (Cambridge) سنة 1974. وقتذاك، كنتُ تلميذاً

(*) توماس دو كوينسي (1785-1859): كاتب مقالات إنجليزيّ في القرن التّاسع عشر. وكان نشر كتابه *Confessions of an English Opium-Eater* سنة 1821 شرارة إدمان الغرب على الأدب (المترجمة).

(**) دوغلاس أوليفر (Douglas Oliver) (1937-2000): شاعر وروائيّ ومحرّر ومعلّم. لم يقتحم مؤلّف عشرات أعمال عالم الشعر من بوّابة أكاديميّة بل عبر مهنة الصّحافة التي مارسها في كامبريدج وباريس وكوفنتري قبل الدّراسة في جامعة إسيكس سنة 1970. حصل على بكالوريوس في الأدب سنة 1975 وماجستير في علم اللغة التّطبيقيّ (Applied Linguistics) سنة 1982 (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

وحيداً بلغت فيّ التّعاسة مبلغاً، استقطعتُ ليلة من الكفاح لنفسي لأقرأ للشّاعر البريطانيّ جون ميلتون(*) (John Milton). آنذاك كان أوليفر يلقي قصيدة طويلة نشرها للتّو في **حالة سيسشن** (*In the Case of Suicession*). هي قصّة رجل اسمه Q، مستفسر يضمّ إليه بعض المؤن وآلة كاتبة في أوقات الأزمات وينسلّ إلى منجم رصاص مدلهمّ مهجور في Derbyshire Peak District، المعروفة باسم كهف الانتحار (Suicide Cave) أو أحياناً كهف حذوة الحصان (Horseshoe Cave). في اعتقادي، سبق لأوليفر الإقرار بحذوه هذا الحذو طوال ليالٍ على امتداد أشهر متعاقبة، بعيد مفارقة ابنه توم للحياة قبل إطفاء ثاني شمعات عمره، وهو المولود مع متلازمة داون. بيد أنّني على يقين بندرة ذهابي إلى النّدوات الشّعرية، بغضاً منّي، وإن هو بغض مبالغ فيه ولا ريب، لجوّ من التّطفّل على الفنّ يلقي فيه أغلب الشّعراء قصائدهم، عرضيّاً بارتجال وتشاؤم، فيبدو لي كأنّهم أنجزوا ما عليهم إبّان كتابتها.

شتّان بين دوغلاس أوليفر وهؤلاء. فإذا ما قرأ رافعاً صوته كان عين القصيدة المؤدّاة، لا الأداء بحسّ التّرويج المأساويّ للذات، بل كشيء فيه من الحضور المكثّف والحدّ والمجازف ما لا ينفصم عن الكتابة ذاتها المتكرّرة في فعل تطوير ذاتها، فيمضي الشّاعر رويداً إلى أقصى تخوم الخطر مع كلّ انحدار وسكتة وإيقاع وصوت يُسلّم نفسه إليها. تمتّع بمعرفته جليّة أنّ القصيدة إن لم تلج فيها الرّوح في هذه اللحظة،

(*) جون ميلتون (1608-1674): شاعر وعالم إنجليزيّ من القرن السّابع عشر. اشتُهر بقصيدته **الفردوس المفقود** (*Paradise Lost*) التي كتبها سنة 1667. أصيب في فترة لاحقة من حياته بالعمى، وكتب حول ذلك قصيدة مكوّنة من أربعة عشر بيتاً شعريّاً. إلى جانب جيفري تشوسر ووليام شيكسبير، يعتبر جون ميلتون من أبرز شعراء الأدب الإنجليزيّ (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

فهي في عداد الموتى. فابتدر متحدّثاً عن ذاك الفرق الذي يصيب مقتلاً بين وصف التّجربة وكونها أو أدائها ـــــــــــــ إنّه كالتّمييز بين محاولة ترسيخ تعريفٍ أوحد «للحقيقة» دوغمائيّاً، بتعصّب دون قبول التّشكيك أو النّقاش أو الإتيان بدليل يناقض لمناقشته، و«شبه استشعار لمصداقيّة مثاليّة كإمكانيّة تكتنفها أفعالنا (تأديتنا)». وختم مستنتجاً أنّ هذا الحسّ الأخير بالحقيقة، والممثّل لما هو عليه الأدب، إنّما هو «كيان موجود له بيد أنّه ممسك بعقالنا[11]».

في حالة أوليفر، يتحدّث الرّجل المنزعج Q ويكتب تحت جنح الظّلام منتظراً الرّدّ من شيء اسمه A، شيء كالوحيّ. لكنّ A أنبأ Q بوجوب تسطير حكاية رجل أساء العمل حتّى لم يعد للوحي أهلاً. وبات لزاماً على Q مساكنة إخفاقاته التّي لا تنفكّ تذكّره بما لا يقوى على فعله، حتّى يفلح في كتابة شيء حسن (بكل معنى الحُسن) يليق ب A. فهم Q اقتران إنجاز ذلك بأن يحرّر ذاته من ذاته؛ مضيفاً أنّه ملزم بالتخلي عن طموحاته في كتابة نص أدبيّ متقن الصّقل، والاستعاضة عنها بالإبقاء على كل ارتباك وتلعثم ناجم عمّا هو بصدد اختباره هنا.

لم أفهمها تمام الفهم (وأغلب الظّن أنّني لم أفهمها حتّى الآن)، ولطالما دأبت على عدم تقدير هكذا قصائد، على قدر ما أريد أنا الحصول على أجوبة. وواقع الحال أنّني أبغضت أناساً قيّموا بارتجال واعتزاز أنّ الشعر لا يتوخى أن يُفهم. بيد أنّ الواقع المتأنّي والسّلطة اليقظة للقراءة من وراء حدود الكهف أفرغ عليّ صبراً لما بدا، رغم غرابته، منتصباً على شفا المهم. وإذ أستذكر الماضي، أراني تعلّمت أمرين ـــــــــــــ رغم ارتيابي، وأنا في عالم يحوي نماذج بهذا السّوء عن العلم، في صحة كلمة «تعلّمت» من عدمها، فيما يُستخلص من هكذا تجربة متجسدة.

أوّل الأمرين ذو صلة بالقراءة جهاراً ـــــــــــــ بطريقة هي بمعنى

مكتبة الفكر الجديد

من المعاني نادراً ما كانت بصوت عالٍ بل بالأحرى نموذجاً ظاهريّاً ودرباً مجسّداً لما يقوى المرء وينبغي له السّير فيه، عندما كانت القراءة والاستماع أكثر واقعية وانتباهاً بالنّسبة إلى عقل يستوعب الكلمات باطّراد. بعد أعوام مضت، استمعت إلى إلقاء دوغلاس أوليفر مجدّداً، في أواخر تسعينيّات القرن الماضي في مدينة نيوكاسل تحت مدينة لايم، وكانت بالتّحديد قصيدة بعنوان **كذلك الحزن في الصبغات الأرجوانية** (*Well of Sorrows in Purple Tinctures*). في رحاب هذه القصيدة، يجوب الشّاعر، القاطن في باريس راهناً، الشّوارع ليلاً، وفي باله تطوف خيالات موتى عائلته الإنجليز، أمّه، وأخته، ووالده، ووليده الرّضيع توم. وإلى جانبهم، حمل أوليفر لازمة نغمة إنجليّة عتيقة «إنّما الحياة عبء يمكنك أن تتخفّف منه». لم يبرح الجمهور مستمعاً هذين الإيقاعين الشّعريين يتكرران في عالم صوتيّ أوجده مجدّداً ـــــــ سائراً في جادّة باريس، سائراً دون توّقف، بلكنة أقصى الجنوب إذ يقول «ضع وزري أرضاً، ضع وزري أرضاً» (Lay my Burden Down). وإذ بالسّياق يتطوّر من «ضع وزري أرضاً» إلى صدمة هادئة لطيفة:

انظر إلى طفلي يلقي برأسه على وسادة رثّة،

أيا حمامات مضطّربة في الجادّة،

ضعي طيري أرضاً.

ليست كلمات: «وزري... طيري» خدعة. إذ لم يكن يلقي قصيدته بل يصوغها من جديد، يجعلها تطلع من ذاتها من جديد، لتتعمّد على مرأى منّا. من منظور أوليفر تعود القصيدة المؤدّاة من جديد، بعد نيّف من الزمن، «نصّاً» ينتظر أن يحييه قارئ، صمتاً أو جهاراً.

مكتبة الفكر الجديد

ثمّ يأتي ثاني الأمرين ألا وهو الوجود المطلق لكلّ شيء. ما كان دوغلاس أوليفر قارئاً يأخذ وقته فحسب بل يأخذ وقت القصيدة بذاتها، كموسيقيّ حقيقيّ يؤدّي مباشرة من نصّ موسيقيّ مسجّل. حدث مؤخّراً أن استمعت إليه، إذ دعوته إلى ليفربول، يجود بقصائد الشعراء البريطانيين هاردي أو جون درايدِن(*) (John Dryden) أو توماس ويات(**) (Thomas Wyatt) أو وليام شيكسبير أوميلتون، دونما تأثير لشدّة قِدم القصيدة ولو بمقدار ذرّة. مكث في زمانهم، في صميم توقيتهم، لم يحِد عن النّص التّاريخي قيد أنملة، لكأنّ الأدب هو بذلك المعنى ولذلك الوقت ما يسهل نعته بالـ«سّرمدي». وتوخيّاً للدّقة، للأدب زمنه الذّاتيّ الخاص، أشبه ما يكون بشكل من الوجود أعيد خلقه جهاراً، زمناً يبقى ببقاء القصيدة، وهو الوقت الوحيد الذي يستحقّ التّوثيق واقعاً. ليس الأمر من قبيل أنّنا لا نريد معرفةً وسياقاً تاريخيّاً يعيننا على سبر غور معنى النّص: إنّه لعونٌ إضافيّ ذو أهميّة. إلّا أنّه لا طاقة لي على ما يزعمه زملاء الجامعة أنّ أحداً لا يفلح في قراءة قصيدة **الفردوس المفقود**(***) (*Paradise Lost*) أتمّ القراءة دون الرّجوع إلى الحواشي

(*) جون درايدِن (1631-1700): أحد أشهر شعراء وأدباء إنجلترا خلال عصره. لم يقتصر على الشّعر فقط، بل أبدع في مجالات أخرى كالمسرح والنّقد الأدبيّ وكذاك التّرجمة. وكان كاتباً لامعاً خلال عصر عودة الملكيّة (المترجمة).

(**) توماس ويات (1503-1542): شاعر بريطانيّ وأحد مستشاري الملك هنري السّابع. في عصر النّهضة، دخلت السّونيتة الشّعر الإنجليزيّ بفضله وبفضل هنري هوارد. لديه ابن بنفس الاسم قاد ثورة على الملكة ماري الأولى (المترجمة).

(***) ملحمة للشّاعر جون ميلتون. تعتبر تجربة فريدة لا يمكن التنبؤ بها إذ تتألف من اثني عشر كتاباً. محورها الجنس البشريّ الذي تتنازعه قوى الخير والشّر. تبدأ بعد عصيان الشّيطان وقراره الخروج عن طاعة الله. صوّر ميلتون هذه المبارزة في أرجاء السّماء بين ملائكة العرش والملائكة الفاسقين والتي انتهت بإقصائهم إلى الجحيم. تتميّز بالخيال الذي يتمتّع به ميلتون في وصف الأحداث وتصويرها بأروع الصّور. ترجمها إلى العربيّة الدكتور محمد عناني (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

في أكبر إصدار لقاموس *Longman* ناهيك عن سلسلة كتب النّقد الأدبيّ وتلك ذات الخلفيّة اللاهوتية (Theology)، أي الدّراسة المنطقيّة المنهجيّة ذات الصّلة بالدّين والروحانيّة والآلهة، تُحلّل فيها حجج وجود الإله الواحد تحليلاً منطقيّاً عن طريق النّقاش والمجادلة. يستخدم هذا العلم عادة لإضفاء معقوليّة وعقلانيّة على العقائد الدّينيّة باختلافها، أو لتسهيل المقارنة بين كافة العقائد والشّرائع. وليس الأدب من فروع التّاريخ (ولا من السّياسة أو علم الاجتماع أو الفلسفة أو الإلهيّات أو حتّى النّقد الأدبي): ما مِن أحد يسعه التّنكّر لما للتّعليمات السّياقيّة من استخدامات تصحيحيّة وإخباريّة، لكنّ قراءة الأدب ترحال عبر الزّمن اقتفاءً لأثر المعنى، مثل أنّ أعمال كلّ العصور متاحةٌ بصفتها، وقبل كلّ شيء، أوليّةً وحاضرة.

رافعة جون ميلتون وأرخميدس(*)

وما الاستماع إلى دوغلاس أوليفر إلّا كقراءة **الفردوس المفقود** في لحظةٍ فَرَدَ فيها الشّيطان أجنحته ليحلّق عبر «اللا تكوّن» (وهي هاوية

(*) أرخيدس أو أرشميدس (Archimedes) (في بعض التّراجم العربيّة) (287 ق.م. - 212 ق.م.): أحد كبار العلماء في العصور القديمة الكلاسيكية وأحد أهم مفكّري العصر القديم وأحد أعظم العلماء في جميع العصور، وعالم طبيعيّات ورياضيّات وفيزيائيّ (طوّر النّموذج الذي نستند إليه في نظرتنا إلى الفيزياء) ومهندس ومخترع وعالم فلك يونانيّ. له يُعزى الفضل في تصميم الآلات المبتكرة، بما في ذلك محرّكات الحصار ومضخّة المسمار التي تحمل اسمه. خلافاً لإختراعاته، لم تشتهر كتابات أرخيدس الرّياضيّة في العصور القديمة، فنقلها عنه علماء الرّياضيات من الإسكندريّة. جُمعت كل نظريّات أرخيدس سنة 530 م. شكّلت النّسخ القليلة نسبيّاً من أعمال أرخيدس المكتوبة النّاجية خلال العصور الوسطى مصدراً مؤثّراً في أفكار علماء عصر النّهضة، حتّى قدّمت اكتشافات جديدة لم تكن معروفة سابقاً من أعمال أرخيدس سنة 1906، فيها رؤى جديدة في طرق وكيفيّة الحصول على النّتائج الرّياضيّة. قُتل أرخيدس خلال "حصار سرقوسة" على يد جنديّ رومانيّ رغم أوامر تحظّر التّعرض له بالأذى (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

تكتنف كلّ عناصر المادّة اللّامتشكّلة المحتملة في الكون)، باحثاً عن عالم جديد يُشاع أنّه خُلق في ذلك الوقت، اسمه «الأرض». وإذ فجأة:

يهوي رأساً إلى الأسفل

إلى غور عمقه عشرة آلاف مقياس، وحتّى السّاعة

لا ينفكّ يهوي، لا بسوء حظّه

بل هي زجرة عنيفة من غيمة هائجة

تطفح بنار وبملح

تدفعه عالياً لأميال وأميال

(*Paradise Lost*, 2.933-8)

ليس ذلك رحلة خيال علميّ مزخرفة: ثمّة شيء هنا عن الأصول غير المتصوَّرة، سبقت بكثير حياة كلّ منّا بوصفنا آخر قاطني هذا الكوكب الحديث النّشوء، ولم تبرح مستثيرة لذاكرة كلّ فرد ولو من مكان ناء. «وحتّى هذه اللحظة/ لا ينفكّ يهوي»: كم هي عظيمة قصيدة ميلتون الملحميّة وعالمها المفترض، إن استهلك كلّ ذلك المكان كلَّ ذلك الوقت، وانطلق الحدث إلى الأمام، كالشّيطان لم يزل على الأرجح يهوي حتّى هذه اللحظة التي أقرأ فيها الآن. تشعرك وكأنّها فكرة في الفيزياء الشّعرية تصيب العقل بالدّوار وتجعلنا مأخوذين بأفكار لا نستطيع تصديقها فعلاً. غالباً ما يتحاذى الشّعر مع التّصوير المتناقض لما هو تقريباً عصيّ على التّصوير، إذ ليس التّخيّل، كونه منتج يعكس الحدود الإنسانية المقِرّة بذاتها، مسيرة ظفر تتجاوز الحدود بسلاسة.

مكتبة الفكر الجديد

لن نعثر في أواسط الأمور، حيث نفتقد نقاط انطلاق واضحة، على أبطال يحملون على كواهلهم ثقل العالم بأسره: إنّنا لنعوز قوّة رافعة. ادّعى أرخميدس قدرته على بناء آلة بوسعها تحريك كامل الأرض من مكانها، شريطة أن يجد لها ركيزة على وجه البسيطة. ولرافعة أرخميدس تلك موضع هو أقرب إلى المستحيل، عنيت به الأدب. يقول ودزوورث أنّه اعتمد على فكرة الذّكرى الأفلاطونية(*) (Platonic Reminiscence) في «أنشودة الخلود» فكرة منشأ أو بكورة سالفة نستحضرها خافتة إبّان الطّفولة لتذوي ويطويها بعد ذلك النّسيان ـــــــــــ لا على هيئة شيء آمن به فعليّاً بل على صورة رافعة أرخميدس، تُوظّف خدمة لإيحاءات أكثر غموضاً مما لديه منها. ثمّة أدوات للخيال أقلّ مصداقيّة من الحقيقة التي تسهم في رفعكم إلى الأعلى، أدوات لا يُشرعِنُها سوى ما تجازف هي في تأهيله لاحقاً. إنّها العبارات والحالات والصّور التي غالباً ما تستحضر في سهادها الحلم اللّاوعي بأكمله.

لا يتواءم ما يبعثه فعل القراءة من مشاعر مفاجأة وإثارة جيّاشة مع

(*) نظريّة طرحها الفيلسوف اليوناني أفلاطون (حوالي 429-347 قبل الميلاد)، مفادها وجوب نشوء جميع المعارف في وجود مفترض قبل الميلاد، حيث البشر في أوج المعرفة بالأشكال الحقيقيّة أو الجواهر من العالم الماديّ. يتمّ الوصول إلى هذه المعرفة بعد الولادة مع العمليّات العقليّة من تذكر أو تذكير. افترض أفلاطون كون هذا الوجود الافتراضيّ السّبيل الوحيد لحيازة البشر معرفة ببعض المفاهيم مثل المساواة الكاملة، والتي لا يمكن استخلاصها من التّجربة (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

ما أسماه الفيلسوف بول ريكور(*) (Paul Ricœur) التّأويل من الشّك(**) (Hermeneutics of Suspicion). يؤمن ريكور بحاجة كافة النّصوص إلى التّأويل بغية سبر غور المعنى الحقيقي؛ إذ في كل تأويل شكّ يُعزى إلى الهوّة بين ظاهر المعنى وكنهه الذي كثيراً ما يماط عنه اللثام رغماً عن دفاعات النّص (اللاواعية غالباً) وأنانيّته وصوره الخادعة. بيد أنّ ما أجهله هو مردّ تسربل التّأويل والاستفسار بسربال الشّك. ولست أفقه لماذا بل وأنّى للفكر المشكّك أن يكون مكاناً يمكن أو ينبغي البدء منه. تلك نقلة ثانية، لا أولى، وحتّى في القراءات الثّانية لا أرغب في نبذ الأجوبة الأولى كليّاً ـــــــــــ كما لو كنّا نعرف الآن القصيدة حقّ معرفتها، ما يغنينا عن تلك الأحاسيس الأولى بل ونشرع فعلاً في نقدها. إنّما أجتهد في مسيرتي التّعليمية لأشجّع ذاك النّوع من القرّاء الذين يرومون اقتحام النّص من بوّابة الفضول مسلّحين بوجدان عظيم. إنّ باكورة المهمّات في أواسط الأمور هي السّعي إلى تخيّل ماهيّة ما يقرؤه الفرد بل وحتّى ما يمكن أن يبدو عليه عاطفيّاً ابتغاء تصديقه.

كمثال يُضرب، ربّما ثمّة هنا أحد أكثر مقاطع الأدب الإنجليزيّ محافظة ظاهريّاً ـــــــــ ألا وهو تبرير الرّب في الكتاب الثّالث من

(*) فيلسوف وعالم إنسانيّات فرنسّي معاصر. هو واحد من ممثلي التّيار التأويلّي. عمل في حقل الاهتمام التّأويليّ ثمّ شغله الاهتمام بالبنيويّة. يعتبر ريكور رائد سؤال السّرد. أشهر كتبه: **نظريّة التّأويل، التّاريخ والحقيقة، الزمن والحكي، الخطاب وفائض المعنى** (المترجمة).

(**) محاولة فك رموز المعاني التي تموّه نفسها. يتعيّن على المفكرين، بناءً على هذه الفلسفة، النّظر بعين الريبة إلى إدراكاتهم ووعيهم وخبراتهم، سواء في إطلاق نظريّات الاستبطان النّفسيّ العاديّ المتعلق برغبات المرء، أو الفئات الأخلاقيّة التي يطبّقها القادة السّياسيّون والمواطنون العاديّون على أنفسهم والمحيط الاجتماعيّ الذي يشغلونه (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

«الفردوس المفقود». يسهل على قارئ معاصر الإعراض عنه، بعيداً عن الشّك أو الاحتجاج أو عدم الإيمان. بيد أنّني لم أختبر ذلك عندما قرأت تلك الأسطر. وأخطر ما في الأمر أن ميلتون صوّر الرّب بذاته متحدثاً عن كيفيّة خلق آدم وحوّاء «خلقة تفي للبقاء واقفين رغم القدرة على السّقوط»: حالتهما حالة وسطى بين المفوّض (Active) والمسيّر (Passive)، إذ لو خُلقوا مسيّرين بالكامل لكان ذلك امتثالاً تلقائيّاً (Real Obedience) وهو ما ليس مصداقاً لما للامتثال من معنى. يقول ربّ ميلتون أنّ ليس بوسعهما حقّاً اتّهامه بوجود هفوة في خلقهما، وأنّه كان يتحتّم على خالقهما وبمقدوره توقّع ما حدث، بل وهو بالفعل توّقعه

لكأنّ قدرهما المحتوم تحكّم
بإرادتهما، الممحوقة بقرار حتميّ
من العلم المسبق الرّفيع؛ هما بذاتهما أصدرا
ثورتهما، لا أنا: لو كنت أعلم مسبقاً،
فما لعلمي المسبق على خطيئتهما من أثر

التي أثبتت أقلّه بعضاً من اللا معرفة. (*Paradise Lost*, 3.114-19)

لسَهُل عليّ فهم تلك الحجّة التّبريريّة لو تمّ تحليل تناقضها تحليلاً فسلفيّاً إلهيتيّاً مألوفاً. بيد أنّ ما يبعث في العقل الخبل هو وقع كلمة «العلم المسبق» (Foreknowledge) في السّطر ما قبل الأخير وصِلتها بكلمة «عدم المعرفة» (Unfore known) التي اختتمت السّطر الأخير ـــــــ وكِلا الكلمتين مع «ما من أثر» (No Influence) و«أقلّه» (Less) بينهما. إلّا أنّه لا يزال يسعني إعادة صياغة الكلام: لا فرق يحدثه كوني، أنا الرّب، قادراً على التّنبّؤ بما حصل؛ إذ ليس إلى التّنبّؤ يُعزى ما حصل. رغم ذلك لا يزال الوقع الغامض مختلفاً عن هذه الصّياغة

مكتبة الفكر الجديد

الهامدة: إذ هي في الشّعر أشبه ما تكون بما أسماه روسيل هوبان «البصيص» (Flicker) بين حقيقة وسواها. إذ تجلّى في كل شطر مستوى مختلف من الوجود، والفكر بدا فكراً كأنّما ذلك يحدث لأول مرّة في الحياة البشريّة، ولو نازلاً من علٍ ومنقولاً إليها في الأسفل. ويبدو أنّ البصيص، وهو أكبر انعطافة وانقلاب في السّطور

لو كنت أعلم مسبقاً،

فما لعلمي المسبق على خطيئتهما من أثر

التي أثبتت أقلّه بعضاً من اللا معرفة.

هو انقلاب لا يضفي سلبيّة على الكلمة الأخيرة، وبالذّات ما تحمله لفظة «اللا» من ثقل (اللا معرفة)، فحسب بل هو إدراك وُجد في صلب اللغة وعبرها، وما هو منها بمُنتزع غالباً. في لحظة شعريّة كتلك، إنّما تكمن الرّفعة بما يذهل العقل في ما هو سام؛ فالأبديّة التي اختطفها الزّمن لجزء من مليون جزء من الثّانية شاهدة أيضاً، وكذلك ما هو كبير داخل الصّغير والنّاموس الموجود حتّى في لبّ ما هو صادم. جُبلت هذه الفكرة حيّة بادئ الأمر في «الفردوس المفقود»، إذ تدور رحى هذه الملحمة خيالاً حول عصور البدايات الأولى وتدرّجها نزولاً نحو الاستخدام.

«اللغة ضمن اللغة»: ما وراء «القراءة المتأنيّة»

أسلم دوغلاس أوليفر الرّوح سنة 2000. صرف قسطاً كبيراً من أيام عمره في أروقة عمله ذي الدّقة المتناهيّة **الشعر والسرد في الأداء**

مكتبة الفكر الجديد

(*Poetry and Narration in Performance*) (1989) وسيرته الذّاتية الجامعة للشّعر والنّثر **جزيرة كل العالم** (*An Island That Is All The World*) (1990). هي حياة أمضاها لاهثاً خلف أصغر فسحات الوقت، اللائذة بين أشطر الشّعر، لكأنّ أسرار الكون الزّمنيّ منحوتة ومستودعة في هاتيك الفجوات.

فمن باب ضرب الأمثال، تبدو كلمات روبرت هيريك(*) (Robert Herrick) الشّهيرةُ بسيطةً وما فيها من رسالة «اغتنم الوقت» خطاباً أدبيّاً (Topos) تقليدياً بما يكفي:

أيا براعم تجمّعي طالما تفلحين،
فالزّمن القديم لا ينفكّ يحلّ:
وذات زهرة هي اليوم ضاحكة
غداً ستكون في الرّاحلين.

فحتّى في المقطع الشّعري الافتتاحي ثمّة ما يخرج القصيدة عن التّقليديّة بالتّنقّل بين آخر البيت الثّالث (هي اليوم ضاحكة) وبداية البيت الرّابع (غداً ستكون من الرّاحلين). فلجزء من الثّانية، قابلة للتّكرار مع كلّ قراءة، ترى ذاتك في ذلك المكان الوسطيّ، غير الصّالح للسّكن إلّا في هكذا مقام، بين «اليوم» و«الغد»، لكأنّ أحدهما ينسلخ من الآخر ببساطة. لطاما وجدنا في الزّمن أمثالَ هذه الوقفة الانتقاليّة بين الأسطر وفي قلب الجمل لكن، يقول دوغلاس أوليفر أنّه «خارج الزّمن على صورة حاضر قاصر أزليّ، لحظة مرتعشة شبه ساكنة بالكاد تقاوم اندفاع البيت الذي

(*) روبرت هيريك (1591-1674): شاعر إنجليزي من القرن السّابع عشر (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

أوجدها. تشكّل على الأرجح نموذجاً مصغّراً[12]». طرق إيان ماكيلين(*) (Ian McKellen)، في الفيلم التّلفزيونيّ ماكْبِثّ، مسمعي مردّداً «غداً وغداً وغداً» مثل أنشودة «يتلصّص بهذا الوجه التافه من يوم إلى يوم/ إلى ـــــــــ آخر لفظة في الوقت الموثّق» آخر «إلى» تلك تضعه على شفا ما وراء يوم حاضر آخر وغد آخر.

مطلع قصيدة هيريك هو «أيا براعم تجمّعي طالما تفلحين» لتصبح، بعد أربعة مقاطع «وطالما تفلحين، تجمّعي في اتّحاد وثيق العرى». هنا، بدّل انتقال «طالما تفلحين» من آخر البيت الأول إلى بداية آخر في ختام القصيدة، بدّل المعنى من التّهديد إلى الحثّ دون تغيير حرف من العبارة بل بتبديل موقعها فحسب. كما لو أنّه ذلك هو جلّ ما نقوى فعلاً على تغييره في الوقائع الزّمنية.

تعتبر هذه المقدرة الحاذقة على التّلاعب بوضع البيت مقابل الجملة تطوّراً ضخماً في معرفة القراءة والكتابة بذاتها. وفقاً للرّوائيّة سيري هوستفيدت(**) (Siri Hustvedt)، تشير الدّراسات إلى ظهور معرفة

(*) إيان ماكيلين (1939-): ممثل إنجليزيّ. يعتبر من أفضل الممثّلين في القرن العشرين، وواحد من أفضل الممثلين الإنجليزيّين في التّاريخ. فاز بجائزة توني (Tony Award)، وجائزة غولدن غلوب (Golden Globe)، ورُشّح مرتين لجائزة الأوسكار، كما رُشّح أيضا أربع مرّات لجائزة الأكاديميّة البريطانيّة لفنون الفيلم والتّلفزيون، وخمس مرات لجائزة إيمي. تتراوح أعمال ماكيلين من المسرح الحديث إلى الفنتازيا والخيال العلميّ. أدواره الشّهيرة في الأفلام تتضمّن تأديته دور جاندالف في ثلاثيّة سيّد الخواتم و ثلاثيّة الهوبيت، ودوره في فيلم شيفرة دا فينشي. حصل على لقب "فارس" من أجل خدماته في الفنون المسرحيّة (المترجمة).

(**) سيري هوستفيدت (1955-): روائيّة وكاتبة مقالات أميركيّة. من مؤلّفاتها: كتاب شعر، ستّ روايات، كتابين من المقالات، والعديد من الأعمال غير الخياليّة. تعتبر رواياتها: *What I Loved* و*The Summer Without Men* من أكثر الكتب مبيعاً عالميّاً. وقد ترجمت أعمالها إلى أكثر من ثلاثين لغة (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

الأبجديّة مثل دعامة لقابليّة فهم الحديث كسلسلة قطع منفصلة[13]». إذ تستطيعون رؤية الكلمات وتشكّلها لا الاقتصار على نطقها. ليتلوها إيجاد العبارات في النّثر والأبيات في الشّعر ليضاعف هذه القدرة على التّنقيب عن المعنى أضعافاً مضاعفة، عبر توظيف قطع منفصلة هي أكثر امتداداً، دون خسارة الحسّ الزّمني لما تشكّله من كلٍّ نَحَوِيّ.

راهناً، يُعرِض النّاس عن تحليل مماثل لهذه اللغة ضمن اللغة، وللعمل الشّعري المنجز في أحشاء الزّمن، إذ يرونه لقلّة صبرهم بالياً ويسمونه زيفاً «قراءة متأنّية» وهو ما لا يبدو أفضل حالاً مما قد تفعله الشّخصيّة الكرتونيّة السّيد ماغو (Mr Magoo) قصير النّظر، بإزعاجٍ عبر عدسات نظّارته السّميكة المقوّسة. بل ينبغي حقّاً إنجاز ذلك بتوق إلى معرفة المزيد عن سير عمل عينة كتابيّة ورؤية المعنى الذي ترومه هذه الأعمال ـــــــــــ دون الالتفات إلى غرابة كون الوقت اللازم لكتابة هذه الأعمال على الورق يفوق بكثير وقتاً استهلكه حصول الحدث بحيويّة مفرطة في المقام الأوّل. لذا فالشّعر بحدّ ذاته اختزال لا غنى عنه. يتعذّر التّلفظ بكل شيء تماماً، على الأقل ليس في خضّم محاولة ربط الكثير ببعضه. لذا يتحتّم على الشّعر محادثة القارئ بإضمار. «خُذ هذا البيت مع ذاك» أو «ترجم هذا الشّيء العابر إلى شيء كبير كائن» أو في الأعمّ الأغلب من الأحيان «سَل نفسك عن علّة تموضع هذه الكلمة وهذه الاستدارة وهذا التّغيير». وهو بهذا يريد إقحام القارئ في سير العمليّة الكتابيّة، بكل اختصاراتها ورموزها المستترة. وهكذا الحال على

مكتبة الفكر الجديد

سبيل المثال عندما كتب السّير والتر رالي(*) (Sir Walter Raleigh) في خسارته وحماقته في شؤون القلب:

بعين الحكمة لكن بحظ عاثر رأيتها

ثمّ غدت حبّي، حبّي الأبدي.

عند هذه النّقطة تقول القصيدة ضمنيّاً: تحسسْ في وسط البيت الأخير حركة القراءة الماضية قدماً تتحوّل كذلك في هذه اللحظة إلى حركة رجعيّة، فتسمع بكاءً سريّاً للغة ضمن اللغة، نابعاً من شغاف القلب، «حبّي، حبّي»، كأنّها عبارة إضافيّة وُجدت بين العبارتين.

يتعدّى ذلك حدود تعلّم شيء عن أسرار حِرفة الكاتب (كصّورة التّكرار التّوكيدي البلاغيّة التي استعملها رالي هنا مثلاً). إذ تُقدّم التّقنيّة كوسائل إقناع للتّواصل ذي النّهاية الحاسمة. وكما جهدتُ لأبرهن، فإنّما تغدو المشاركة في أقصى عمليّات صناعة المعنى والعثور عليه أكثر رسوخاً بين الكتّاب المحترفين والقرّاء المتعاطفين مما يتيحه هذا السّبب، وإنّ اللغة ضمن اللغة لهي نقطة محوريّة لهذا المعنى المحقّق. كذلك الأمر بالنّسبة إلى وردزوورث الذي لا يستثني حصّة من حرفة

(*) السّير والتر رالي (1554-1618): من النّبلاء وكاتب وشاعر وفارس وجاسوس ومستكشف إنجليزيّ. أشاع استخدام التّبغ في إنجلترا. ولد رالي لأسرة بروتستانتيّة في ديفون. قضى جزء من حياته في أيرلندا في مقاطعة وستميث، حيث شارك في قمع حركات التّمرد ضدّ إنجلترا وشارك في مذبحة في سميرويك. علا شأنه بسرعة في عهد الملكة إليزابيث الأولى، وأصبح فارساً سنة 1585، كما شارك رالي في الاستعمار الإنجليزيّ لفرجينيا. وسنة 1591، تزوّج سراً من إحدى وصيفات الملكة دون إذن الملكة، فسُجنا في برج لندن (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

الشّاعر إذ تنقلب كلّها إلى شيء إنسانيّ في سير عمله بها: في كل مقياس، لا يرى خبير مثقّف في نبض القلب الإيقاعيّ التّوكيديّ للقصيدة مجرد مسألة بل حضوراً متزامناً نابضاً لشيء عاديّ بغية دعم ما يعلوه من أحاسيس غير عاديّة، تماماً كأرضيّة ممعنة في تفاوتها وعليها لا مفرّ لك من متابعة السّير والتّفكير. وبالتّالي، ليس رصد معاني الفّن المضمرة الباطنيّة هذه ببساطةِ مهارةِ متخصّصٍ في مادة إبداع أدبيّ أو شهادة جامعيّة في الأدب: إنّها براعة القراءة وإعادة القراءة لمطلق قارئ رزين يحتاج أن يتمهّل ويقف ليحيط بالإحساس أكثر، إذا ما استوقفه على امتداد الأبيات أو الجمل أيّ شيء مفاجئ ذي قيمة ولافت للنّظر.

في جامعة كامبريدج، عُرفت القراءة المتأنّية في دراسات أسس الأدب باسم النّقد التّطبيقي (Practical Criticism)، في عشرينيّات وثلاثينيّات القرن العشرين للكتّاب إ. آ. ريتشاردز ومانسفيلد فوربس(*) (Mansfield Forbes) وفرانك ريموند ليافيس(**) (Frank Raymond Leavis). وأنا إنّما أرغب في التّمسك بقوّة بكلمة «تطبيقيّ» أكثر من كلمة «نقد». إذ أنّ المعنيّ هو فعل القراءة في ميدان التّطبيق أو الحركة، عندما يتحسّس القارئ حتّى الأمور المزعوم ضآلتها وعبورها، إذ يتعقّب بانتباه مسيرة وجهتها المعنى وطريقها بيت شعر أو جملة. إنّما ابتُدع

(*) مانسفيلد فوربس: أصبح في عمر صغير جداً مؤرخاً وعضواً في إدارة كليّة كلار (Clare College) البريطانية. اهتّم بعد الحرب العالمية الأولى أكثر بالمشاركة في تأسيس كليّة الأدب الإنجليزي وأسسه الفكريّة في جامعة كامبريدج (المترجمة).

(**) فرانك ريموند ليافيس (1859-1978): ناقد أدبيّ إنجليزي واسع التّأثير، منذ أول إلى منتصف عشرينيّات القرن العشرين. عمل في معظم حياته المهنيّة أستاذاً في كليّة Downing College في جامعة كامبريدج، ثمّ انتقل إلى جامعة يورك (University of York) (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

«النّقد التّطبيقي» ليكون ما نقوم به اليوم عندما نقرأ على مهل، منغمسين في أواسط الأمور، واعين لاستداراتها وانعطافاتها النّحويّة ـــــــــ لا ما ندّعي فعله قبل التّجربة أو بعدها.

وهنا تكمن أهميّة الفرق بين ما يعرّفه أرسطو بـالتّطبيق العملي(*) (Praxis) مقارناً بالحِرفي(**) (Technē) فأمّا التّطبيق الحِرفيّ فهو ما تحصل عليه من قراءة كتيّب سيّارة يعلّمك الميكانيك فتتّبع تعليماته ويمكنك إعادة ما ورد فيه: إنّها التّقنيّة. تُشعرك قراءة كتب مساعدة الذّات بما يلي: كيف تداوي الإحباط ـــــــــ الخطوة الأولى... بينما لا يسير التّطبيق العمليّ، ومثله النّقد التّطبيقي، على هذه النّحو. يكترث التّطبيق العمليّ بما لا يمكن لأحد إنباؤك به مقدّماً أو عبر نظريّة؛ إنّها القدرات المكتسبة والمتراكمة عبر الممارسة. التّقنيّة مبرمجة: لا تتكيّف البتّة. لكنّ ممارسة القراءة تتكيّف بالفعل مع ما هو مباغت، إذ، وبلا مناص ومن دون إنذار، تُعبّد القراءة باستساغة وتتابع من اليسار إلى اليمين، الطّريق أمام انفتاح محترس ومفاجأة قادمة، حتّى في أخمص الجملة. في المدرسة، القراءة المرتكزة على المهارات هي التّقنيّة: تحتاج إلى معلّمين يزوّدونك بعتاد من المعدّات الكليلة لتنجز العمل بنفسك ـــــــــ ارسم الصّور، جِد المحاور، فتّش قليلاً عن الإطار التّاريخيّ.

(*) Praxis: التطبيق العملي هو العملية التي يتم فيها سن نظرية، الدرس، أو مهارة، وتجسيدها وتحقيقها. قد يشير "التطبيق العملي" أيضاً إلى فعل الانخراط في الأفكار أو تطبيقها أو ممارستها أو تحقيقها أو ممارستها (المترجمة).

(**) Technē: مصطلح ذو أصول يونانيّة، يترجم إلى العربيّة بمعنى "الحِرَفيّة" أو "الحرفة" أو "الفن" (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

وإذ هو غير مبرمج نسبيّاً، تجد القارئ الأشوس متّقد الذّهن لما يدور في رحم العمل مجرّداً من مبادئ جليّة يشرع منها أو وجهة واضحة المعالم تحت مرمي نظره. (لهذه العلّة تشكّل رواية **الأرض المستوية** (*Flat Land*) مرشداً مهمّاً لما يشبه العمل بمحاذاة الأبيات). تلك هي طبيعة جبلة التّطبيق العمليّ. وهذه الممارسات، وفقاً لفيلسوف القرن الثامن عشر المتبصّر جيامباتيستا فيكو(*) (Giambattista Vico)، هي أكثر ما لدى الإنسان من معرفة أصيلة وموثوقة: إنّ أغلب ما نتعلّمه ممّا صنعناه ومما أنجزناه إنّما هو هنا وليد الإنجاز والصّنيع في مسار الكتابة وفي ما يعقبها من قراءة تقتفي أثرها[14]. يزخر معجم كلّ منّا بتلك الكلمات العظام وما يلازمها من تطلّعات واسعة ـــــــــــ مثل: أمل، حب، إيمان. فيقول الكاتب توماس ستيرنز إيليوت(**) (Thomas Stearns Eliot) باقتضاب في قصيدة *East Coker* من كتابه **الرباعيات الأربعة**(***) (*Four Quartets*) أنّه لمن الضّروري في مكان الانتظار

(*) جيامباتيستا فيكو (1668-1744): فيلسوف وسياسيّ وعالم بلاغة ومؤرّخ إيطالي. ناقد للعقلانيّة الحديثة ومدافع عن العصور الكلاسيكيّة القديمة. يُعد واحداً من الرّواد في العصور الغربيّة الحديثة في مضمار فلسفة التّاريخ، ولعل ما ميّز فيكو الفيلسوف هو معارضته للفلسفة الديكارتيّة (المترجمة).

(**) ت. س. إيليوت (1888-1965): شاعر ومسرحيّ وناقد أدبيّ حائزٌ على جائزة نوبل في الأدب في 1948. ولد أميركيّاً وأصبح من الرّعايا البريطانيين. كتب قصائد: أغنية حب جي. ألفرد بروفروك، الأرض اليباب، الرجال الجوف، أربعاء الرماد، والرباعيات الأربع. من مسرحياته: جريمة في الكاتدرائية وحفلة كوكتيل. كما أنّه كاتب مقالة "التّقليد والموهبة الفرديّة" (المترجمة).

(***) *Four Quartets*: اسم لأربع قصائد مرتبطة كتبها تي. إس. إليوت، جمعت ونشرت سنة 1943. بعد أن نُشرت بشكلٍ منفرد منذ 1935 وحتّى 1942، وتحمل عناوين: *East Coker, The Dry Salvages, Little Gidding, Burnt Norton*.
وقصيدة *East Coker*: تتناول القصيدة الوقت والاضطّراب في الطّبيعة نتيجة اتّباع الإنسانيّة للعلم فقط لا لله. وتصف القادة بالماديّين والعاجزين عن فهم الواقع. وأنجع =

مكتبة الفكر الجديد

مجرّدين من هذه الأشياء إن اتّسعت رقعتها وطُلبت قبل إيناعها وغدت جدّ مباشرة: ويردف كاتباً، بيد أنّ الإيمان والأمل والحبّ إنّما تستوطن «جميعها في الانتظار» (All in the Waiting).

وبالطّبع، إن كان الانغماس المتحمّس بصبر في سير العمل هو من آثار الشّعر، فلست أقصد الإيحاء أنّ الشّعر المدرك بغتة في مسيرته لا ينطبق على النّثر أو الخيال أيضاً. ففي خُلدي من الأمثلة ما يعدّ بالمئات عن تلك المفاجأة وذلك الاستجلاء وسط ما يبدو للنّاظر نثريّاً، بيد أنّ حالتين من بينها حاسرتين ضئيلتين مع ذلك تصيبان العقل بالدّوار، قد تفيدنا باختصار.

في رواية لغراهام سويفت(*) (Graham Swift) بعنوان **أتمنى لو كنت هنا** (*Wish You Where Here*) (2001)، ثمّة رجل متوسّط العمر اسمه جاك لوكستن يحدّق في الصّحيفة في صورة صريحة لأخيه الصّغير توم، الذي لقي حتفه أثناء تأديّة واجبه العسكريّ في إيران. رأى الرّجل المفجوع نفسه يسعى وراء بعض «الدّلائل في الوجه» تعلمه أنّ توم قد يكون استشرف، يوم التُقطت له هذه الصّورة، يوماً سينظر إليها أخوه كما يفعل جاك الآن باهتمام. لكنّ بالطّبع ليس ثمّة هكذا دليل، ولا في الدّنيا بأكملها نظير ذلك.

أو مثل خاتمة رواية **باتجاه البحر** (*Toward the Sea*) (1995) للرّوائي الإنجليزيّ ستانلي ميديلتون وفيها ثلاثة أصدقاء يتسكّعون

= السّبل لإيجاد خلاص البشريّة هي في طاعة الله من خلال النظر إلى الدّاخل وإدراك ترابط الإنسانيّة. عندها فقط يمكن للنّاس فهم الكون (المترجمة).

(*) غراهام سويفت (1949-): كاتب إنجليزيّ. حُوّلت بعض كتبه إلى أفلام مثل: *Last Orders*, *Waterland*. حائز على جوائز عدّة (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

بحذاء مغيب الشّمس سويّة بسعادة وادعة متسائلين عرَضاً عن مآل حالهم إذا ما تعاقبت عليهم من الزمن سنينٌ ثلاث. وإذ بالرّواية تحملنا كلمح البصر لدقيقة إلى ذلك التّاريخ المستقبلي، لنراهم متفرّقين، ثمّ تعود أدراجها مسرعة، دون سخرية، إليهم وهم جالسون يفكّرون في كم أنّ ليلتهم كانت رائعة لا تُنسى.

لا محيص عن ترافق تلك اللحظتين المحسوستين، مع ما فيهما من الغرابة، على المستوى الكليّ للحكاية الإنسانيّة، مع ما يوجِدُها من مفاجآت لفظيّة متوازية هادئة على المستوى الجزئيّ. ففي حالة سويفت: «وكان التّعبير خاوياً من كلّ تعبير» وأمّا في حالة ميديلتون: «ومضوا قدماً. تحدوهم العَمَايَة». لكأنّ هذه الأحداث التي لم تحدث هي النّقلات المستحيلة وغير المُرتقبة للأفراد الأحياء في قلب الزّمن، تحت مفهوم ميتافيزيقيّ قد يداعب ظنونهم دون أن يبلغوه، من نوع ما يشبه الأرض المستوية.

التّفكير الأصليّ

ثمّة نقطة أكبر لتُبيّن فيما يخصّ هيريك والرّوائيّين في محور مرور الزّمن، أو ميلتون والرّوائيّين حول طوعيّة نبراس المستقبل العكسيّ. ما يهمّ هنا هو كون هذه الوقائع أفكاراً «أصليّة» أم لا. ليس ثمّة في ناظريّ كأستاذ أسوء من طلّاب مثبَّطين عن إيجاد شيء سبق لهم قراءته أو ظنّوه معروفاً سلفاً ومعدّداً مقدّماً. سيخبرهم أحدهم، مادّاً يد العون، أنّ ذلك لهوَ «علم القراءة والكتابة» الاعتيادي في الشّعر الإليزابيثيّ، الموصوم كذلك لانتشاره إبّان عصر إنجلترا الذّهبيّ أيّام حكم الملكة إليزابيث الأولى. أو سيعثرون بمفردهم أثناء القراءة الثّانية المسمّاة «تنقيباً» على ناقد ما يعتقدون أنّه سبق وشاطرهم الرّأي على نحو أنجع مما قد يفعلون هم على الإطلاق. (وهذا حال بحوث الدّكتوراه بدورها وميدان

مكتبة الفكر الجديد

مواضيعها الآخذ في التّضيّق في استماتة من أجل زاوية أو محراب جديد، ونجد علماء يافعين متّقدي الذّكاء ينضحون حماسة لخوض غمار قضايا مثل «استعمار الأثاث الماهاغوني في روايات شارلز ديكنز»).

لا ينبغي لواقع أنّ أحدهم سبق إلى التّفكير بالفكرة أن يُعضل الطّلاب: إذ يعوزون، خدمة لإقدامهم وثقتهم بأنفسهم، معرفة أنّه لا مشكلة إن راودت فكرتهم أحداً من ذي قبل، طالما أنّ الأفكار تعيد بالفعل صياغة أنفسها هذه المرّة. إذ لكل فرد إدراكه. وإنّه لمن المحظّر تكرار حالة تيس (Tess) الخائفة من دراسة التّاريخ، في رواية *Tess of the d'Urbervilles* لتوماس هاردي:

ما جدوى الإلمام بواقع وقوفي في طابور ممتدّ طويل لأستخلص أنّ ثمّة ندّ لي، يتربّع في إحدى الكتب التّالِدة، وجلّ دوري هو تقمّص دوره. كل ما في الأمر أنّ الحزن ليغمرني جرّاء ذلك. ليست الخِيَرة في استحضار أنّ سجيّتك وسالف فعالك هي عِدْل آلاف مؤلّفة، وأنّ الوافد من عمرك وعملك سيماثل آلافاً مؤلّفة. (الفصل 14، *Tess of the d'Urbervilles*)

هذاك هو مأزق الهجوع وصولاً إلى اندثار الهويّة. لكأنّ في القراءة خطباً ما: استحالت طاقة التّمييز حسّاً مهلكاً وقائيّاً من التّكرار البيولوجيّ المحض.

سيأبى المفكرون من ذوي العقول الأدبيّة أن يكونوا معادلات تتكرّر، دون اعتبار الاهتمام المطّرد بالحداثة بديلاً: فلا هي مراد الكتّاب، ولا هي واجب على القرّاء. ولا يفيد ذلك أنّ كلّ ما على الأدب وهبه هو «طراز»، أي أسلوب زخرفة لهندمة الأمور. وهذا بالتّحديد ما لم يقصده

مكتبة الفكر الجديد

بوب عندما كتب في مقالته مقالة في النقد (Essay on Critisim) عن «ما يخطر غالباً من أفكار دون أن يُصاغ بإتقان قطّ». فالشّاعر هنا هو المُنتدَب الأعظم والرّافع المتأمّل لما هو مألوف: «أمرٌ، تقنعنا حقيقته منذ أول النّظرات/ يجلّي صورة غابرة لعقولنا في المُقل»ـ (300-298). وتقبع هنا رواسب مما لدى بوب من حسّ أغسطسي(*) (Augustan) بالعموميّة تجاه وردزوورث شخصيّاً لمماحكته بيان بوب.

إذ إنّ فكراً أصيلاً، في منظور وردزوورث، هو قبل كلّ شيء فكرٌ يمَّمَ وجهه ناحية أصوله الفكريّة، إلى أعمق بقعة قد يتمخّض عنها، سواءً أبَدَتْ أفكاراً حديثة فيما يظهر أو مألوفة ظاهريّاً. يستنتج وردزوورث متأمّلًا في المرثيّات المنقوشة على القبور، تلك الكتابة الفانية من علامات محفورة على صخرة أزليّة متروكة لعناصر العالم الخارجيّة المجرّدة، حتميّة اشتمالها على أفكار وأحاسيس هي أكثر شيوعاً من كونها شعريّة أو تمييزيّة بابتكار، إذ لا تنفصم المرثيّات أساساً عن الحكاية الإنسانيّة الكونيّة من المهد إلى اللحد. لكنّه يتابع قدماً حتّى مع المرثيّات:

تسلتزم هذه الحقائق ضرورة انبعاثها فطريّاً أو نجومها نجوماً لا يقاوم من ظروف معيّنة؛ أي ينبغي التّلفظ بها في سياق يجعل لها وقعاً لا هو مُتبنّى ولا محفوظ عن ظهر قلب بل محسوس في حيّزها المطلق

(*) الأدب الأغسطسي هو نمط من الأدب الإنجليزيّ نجم خلال عهود الملكة آن، والملك جورج الأول، وجورج الثّاني في النّصف الأوّل من القرن الثّامن عشر. وهو العصر الأدبيّ الذي ظهرت فيه التّطوّرات السّريعة للرّواية، وانطلاق الهجاء، وتحوّل الدراما من الهجاء السّياسيّ إلى الميلودراما، وجنوح الاكتشاف الإنسانيّ نحو الشّعر. في الفلسفة، كان عصراً تهيمن عليه النّزعة التّجريبيّة هيمنة متزايدة، في حين سجّلت الكتابات الاقتصاديّة السّياسيّة تطوراً للمذهب التّجاري ليغدو هو الفلسفة الرسميّة، فضلاً عن تطوّر الرّأسماليّة، وانتصار التّبادل التّجاريّ (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

بغضارة حدسها الأصيل ونقائه. على الكاتب تقديم الحقيقة بهذه المعيّة التي ينبغي لها الدّلالة على عروج الكاتب إلى منابع الأشياء وغوصه في الغور المحتلك الذي ينبجس من بين جنباته ذاك النّهر الجاري من جيل إلى جيل مخرخراً في أذن كلّ امرء[15].

لكن، وبما لا يشبه المرثيّات، يتعذّر على الشّعر تقديم موضوعاته على شكل مسلّمات، عندما يخفق غالباً ما يتحدّث بلسانه في تدبّر أمره. وإذ هو كذلك، اعتبر وردزوورث الشّعر شكلاً ثانياً من المرثيّات، بل وذوداً شفهياً أعنف وأكثر حميميّة عن الذّكريات التي تلتمس إيجادها ودعمها وصونها. لكن تبقى منابع الأشياء، «غضارة حدسها الأصيل ونقاؤه»، في حالتيّ الشّعر والمرثيّات هي ما يريد إقحامه حتّى في أواسط الأمور. لا يُعبأ بأن يسبق أحد إلى التّفكير بما يُكتب: ففي لحظة الصّياغة تُسطّر الفكرة بصيغة المضارع بالمطلق، فتخالها والحياة تُنفخ فيها لأوّل مرّة. يحلّ هذا الواقع قبل معرفته، بمعنى إدراك علم كينونة يتقدّم أي نظريّة معرفيّة تتولّد منه: هنا الأولويّة.

وبالتّالي من الرّوعة في الأمثلة والحالات التي أوردتها، وما يجعل منها أصليّة مجدّداً في إدراك وردزوورث، هو أنّها تبدو مصاغة لتغدو كلماتها مطالباً بها، فتأتي في الوقت الملائم ـــــــــ عندما نقصدها مجدّداً لإفتقارنا لها. يقارب ذلك المحادثة الرّثائيّة قبيل خاتمة ماكْبِثّ، عندما يبدو البطل المنهك المنهزم أكثر إنصاتاً إذ هو تالٍ لتقريره:

نهجي في الحياة
ينهشه الذّبول، الورقة الصّفراء،
وتلك التي عليها مرافقة سنيّ الهرم،

مكتبة الفكر الجديد

كفخر، وحب، وبِرّ، وجحافل رفاق
ليس لي التّطلع لأحظى بها... (5.324-8)

فتشعرك إذا ما أجدت قراءتها، بملء حنجرتك، كأنّ بالكاد عليك الانتظار حتّى اللحظة الصّائبة لتضيف، بين حنايا الأبيات، تلك الصّفعة المتأخّرة الجانحة المحتّمة ـــــــــ «ليس لي التّطلع لأحظى بها». وإذ يحثّ الرّجل الخطى نحو إنجازه، في ذلك المَسرَد القاتل لفرط بطئه، يستعيد إحساسه بمعنى ما خسره مرة أخرى في معرض تسميته. هاتيك العبارة الفعليّة الأساسيّة («ليس لي التّطلع لأحظى بها»)، إنّما هي كالموت آتيّة لا محيص عنها؛ بيد أنّها معتصمة كذلك هنا، في ما يسمّيه دوغلاي أوليفر حاضراً سرمديّاً مصغّراً، بعيداً عن أي حسم يستتبع الظّفر بالعمر أو خسارته على الأرض.

إنّما العظمة في الأدب وفي التّدبّر بالأدب هي عندما تتراءَى لك الأفكار ـــــــــ حتّى المهولة منها ـــــــــ يحرّضها الشّعور بالحالة المطلقة الآخذة بالتّراكم. آنئذٍ تلمس الأفكار مونها في موضع المطالب بها، وكونها لازمة في هذه الآونة، عندما يغلب أن يهب الذّكاء، في جوّ الوجود الافتراضي البَليل، ما هو في الظّاهر وجيه فحسب أكثر مما هو ضروريّ بإلحاف، وقد تشعر أفكارنا بأنّها اعتباطيّة ومزدراة. سوى أنّ مقامات كتلك الشّعريّة هي ما يعيش له الفكر خالصاً، كما رسم وليام جيمس بكلماته في تشكيلات الخبرة الدينية (The Varieties of Religious Experience):

نتبحّر في فكرة أو نؤدّي عملاً، كرّة بعد كرّة، حتّى يجيء يوم يهدر فينا، ولأول مرّة، جوهر ما تعنيه الفكرة أو يصير العمل بين عشيّة

مكتبة الفكر الجديد

وضحاها تمنّعاً خلقيّاً. جلّ ما نعيه أن ثمّة مشاعر مطفأة، وآراء بائدة، ومعتقدات قارّة، ومعها نظيراتها الوهّاجة النّابضة؛ فإذا ما شبّت إحداها داخِلنا وهّاجة نابضة، اقتضى ذلك بلورة كلّ شيء يخصّها من جديد. (Lecture 9 «Conversion»)

تغدو هذه البقع المتوهّجة مراكز لطاقة أُعيد توجيهها، ومراكز لذاتٍ أُعيد تموضعها خارج مراكز التّجمع تلك. ويلفت جيمس إلى أنّ تلك هي نماذج لإدراك جديد ــــــــــــ يصوغ زُمُلات باطنيّة من أفكار تشكّلت لتوّها من جديد، وتحوّلات سريعة للطّاقة أوللجاذبيّة ناحية هذه المراكز الحديثة. نمتلك في الأدب امتياز رؤية هذه الأفكار تتشكّل وتعيد تشكيل ذواتها، عبر صيغها الشّفهيّة وسبلها النّحويّة.

علاوة على ذلك، إنّما العامل المشجّع بإفراط هو حسّ جيمس باطّراد هكذا لحظات مصحوبة بالتغيّر الذي لا ينفكّ يحدث إعتياديّاً. فيُنشئ قائلاً: «عرفاً، لا يُشار إلى تبدّلات إعتدناها في شمائلنا، كلّما طوينا هدفاً لنبلغ آخراً، على أنّها تحوّلات، إذ سرعان ما يعقب كلّاً منها آخر ذو اتّجاه معاكس». بيد أنّ تحركات التّبدّلات العاطفيّة تلك، المزجاة الشّائعة، هي الوطيدة العصبيّة لتحوّل أشسع إن أضحى مركز ما هو متولّد بغتة ذا قوة مستَقطِبة. ناهيك عن كونها تشكّل لِبنة أولى لتجربة انقلاب جذريّ إذا ما أطاحت بالكامل بمُزاحميها وبدلائها.

في ضوء ذلك، لاحظ التّغيّرُ العظيمُ في الفصل الخامس من مسرحية **هاملت** (*Hamlet*) لوليام شيكسبير، تلك المهادنة المتباطئة للفكر الذي حقّقه «هاملت» أخيراً غير مشفق مما سيحصل معه. لن تعثر

مكتبة الفكر الجديد

في أيٍّ من هذه الجمل النّثريّة الثّلاث أو الأربع على أثر لشيء «بديع» على مستوى التّحديث:

إن كان الآن، فذلك لن تأتي. إن لم يكن ليأتي، فسيكون الآن. إن لم يكن الآن، إنّما سيأتي. إنّما التّهيّؤ هو كلّ شيء.

ليس هذا الفكر من الجمود في شيء، ولا من سنخ الفكر القابل للتّطبيق وقتما شئت؛ بل فكر متحرّك مستقدم في مرحلة دقيقة من الحياة. فلن تستطيع إذن كقارئ وضع الإصبع عليه بيُسر، بل وفي بقعة ما في خضّم القراءة وقت ذروتها، يصبح العموم (أو «الكلّ») أبعد منالاً من أقسامه العديدة (أي كل «لا»). لكأنّ ما هو متتابع في الزّمن قادر على التّزامن في مستوى فكر أسمى. وذلك ما لم تبلغه شخصيّات مألوفة رسمت ملامحها أقلام غراهام سويفت وستانلي ميديلتون. لكن في ما يلي تعليق سطّره دوغلاس أوليفر على بعض أسطر مسرحية وليام شيكسبير **تاجر البندقية** (*The Merchant of Venice*)، ينطبق بالتّوازي مع حديث هاملت ذاك: «حصل لي مرة أو اثنتين في عمري أن أَسْمَعْتُ نفسي هذه الأسطر لأقف على إحساس عجيب بانحراف في رُشدي». وإنّه لمن الملائم لذوق العصر وفقاً لميهاي شيكزينتميهالي(*) (Mihaly Csikszentmihalyi)، التّحدث عن الكون «في التّيار»، في صماخ التّجربة المكثّفة، إلّا أنّ اللغة الشّعريّة في انحدارها هي التّيار في صميم

(*) ميهاي شيكزينتميهالي (1934-): أستاذ علم نفس وإدارة كرواتي متميّز في جامعة Claremont Graduate University، والرّئيس السّابق لقسم علم النّفس في جامعة شيكاغو (Chicago University)، ولقسم علم الاجتماع وعلم الأجناس (Anthropology) في Lake Forest College (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

الحياة: إن كان الآن/ فذلك لن تأتي؛ إن لم يكن ليأتي/ فسيكون الآن؛ إن لم يكن الآن، إنّما سيأتي. تستغرق هذه الأسطر الطّائفة حول الزّمن وقتها الخاص، إذ كما عبّر دوغلاس أوليفر، ثمّة عند كلّ وقفة أو تشديد إيقاعيّ:

انزلاق مؤقّت في عقلي، كما لو أنّ لديّ متسع من وقت إضافي لأنتقي متى أنبس بحرف صائت أو آخر صامت أو للبتّ في أمد. يشعرني ذلك بما وسعني أن أحوز من موهبة جسيمة وبراعة شعريّة، وإنّ عاد الفضل إلى شيكسبير الذي أودع فيّ هذه الطّاقة[16].

«ليس لي التّطلع لأحظى بها»، «إنّما ستأتي». في تأهّب الكلّ، تحسب الكلمات بذاتها متأهّبة في مجيئها. في مقام كهذا، لا يقتصر الأمر على شخصيّة، ماكْبِثّ أو هاملت، بل هي عقول تتوّلد على الورق، وتُثمر حيث تلك الشّخصيات تمكث في ممالك الحياة. وما القراءة المتأنيّة المزعومة إلّا كمحقق يجهد بالتّوازي لحلّ أحجية التّحركات المضمرة اللا موصوفة لنتاج العقل المحفّز الذي يفعّل المعنى من وراء الكواليس. وهي «فكر في مهاده البكماء» كما ينعت شيكسبير نفسه في *Troilus and Cressida* (3.3.193).

تلك القراءة، التي يسهل الإعراض عنها كما لو كانت تفلية صوابات بالية أو فعل غير ظَنون بفرط سذاجة دون نظريّة أو معرفة تدعمها، إنّما هي نسخة عن تصوير دماغي، كما ينصّ الفصل الأول، وهي علم الذّهن والعقل الإنسانيّين. تلك الأمور الضّئيلة في ظاهرها التي تُعنى بها هذه القراءة ـــــــــ ككلمة مبدّلة هنا، ووقفة متناهية في الصّغر هناك ـــــــــ هي في الحقيقة أمور كبيرة تجري بهكذا وتيرة حتميّة عابرة ما يجعلها عصيّة على تناولها في الكلام أو التّفكير. إلا أنّ ذلك ما يجب

مكتبة الفكر الجديد

أن تكون عليه، لذلك السّبب بالذّات. وبعبارة أخرى، كم تتشابه القراءة بعزم مع «الكتابة الخلّاقة»، لكنّها منجزة بصورة معاكسة تماماً: استبدال الانطلاق قدماً في صناعة الكلمات بدءاً من الذّهنيّة المضمرة، بالعمل العكسيّ المنطلق من صناعة الكلمات إلى الذّهنيّة المستترة في باطنها وخلفها وتحت جناحها. فما القراءة في أواسط الأمور سوى أعظم مجازفة لاستئناس المعنى في ذروة حصوله.

3. إدراكات

إنّما يستطيع الأدب، والتّفكر المتمخّض عنه، الاضطّلاع بما عليه بمعزل عن تلك التّدابير الاحترازيّة المكفولة أو القواعد الحصينة التي لا حيّز لها سوى التّنفيذ في العالم الخلّاق الذي تقحمنا فيه القراء، من بوابة أواسط الأشياء كما سبق وأسلفت، بالكاد ثمّة وقت يتّسع للعلم المسبق، وبالكاد ثمّة أنزال للآراء المنظومة والفئات المنسّقة سلفاً. ويلزم القرّاء المستقصين، كما يلزم الكتّاب، الالتصاق قدر الإمكان بعصبيتهم العمياء، وبسليقتهم الباطنيّة الدّفينة التي يفضي إليها الغوص في الكتب، تماماً قبل أي وصول إلى إدراك معانيها إدراكاً داهقاً وأكثر ألفة. وبالتّالي، ليس السّبيل إلى إتمام صفوة الأعمال على مستوى كليّ من القمّة إلى القاعدة، بل كما يصف أوليفر ساكس(*) (Oliver Sacks)

(*) أوليفر ساكس (1933-2015): طبيب أعصاب وكاتب و كيميائيّ هاوٍ بريطاني. يعمل بروفيسوراً في علم الأعصاب في جامعة نيويورك بكليّة الطّب. عمل بين سنتي 2007-2012 كبروفيسور في علم الأعصاب وعلم النّفس في جامعة كولومبيا، إذ حمل لقب "فنان كولومبيا". وقبل ذلك قضى سنوات عديدة في عداد الطّاقم الأكاديميّ الطّبيّ في جامعة يشيفا، كلية ألبرت آينشتاين للطّب. كذلك كان أوليفر بروفيسوراً زائراً في جامعة وارويك (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

عبر «تصاعدات مباغتة من مستوى إلى ما يعلوه، إذ كلّ مستوى يتعذّر تخيّله على ما يدنوه[17]».

على أيّ حال، مقصد كلّ ما سلف هو أنّ لا حيّز للمعتقدات في هذه الرّوح الجماعيّة الأدبيّة، كما أسميتها، بل للاحتمالات الطّليقة فحسب. فالمؤكّد هو: إنّه لمن الواجب قدر الإمكان أن لا تسوم بودقةُ العمل المعتقدات والمرامي والخطط والتّوقعات؛ إذ يلزمها بأجمعها الانبثاق من جديد وحشد نفسها من جديد في ذاكرة نشطة، لتتحقّق من جديد (بمعنيي الكلمة) عبر الاختبارات واستحضار وضعيّات خاصّة. لكن في غيابها، وفي غياب فرصة الكشف العاطفيّ، تسود اللعبة اللاحقة للحداثة القائمة على العبث وسط احتمالات لا قيمة فعليّة لأيّها.

رِفد روسكين: في إدراك الكلّ

ولأضع للبحث نقطة النّهاية، أنعطف إلى النّاقد الفنّيّ الفيكتوريّ والمفكّر الاجتماعيّ جون روسكين، ذاك النّموذج الآخر من شجرات البلّوط الإنسانيّة الأوّليّة الأصيلة. وعلى وجه التّفصيل، تحضرني برهة مهمّة، غريبة رغم التّميّز، مسرحها الحاشية المطوّلة التي تذيّل نهاية المجلّد الخامس والأخير من **الرسامين الحديثين** (*Modern Painters*) (1860)، لكأنّ حيرة خالجته في العثور على موضع لفكرة عارضة احتوت في الواقع لمحة شاملة عن عمله.

في هاتيك الحاشية، يسرد روسكين، ملتفتاً إلى الآنف من كتاباته حول الفن ككل، كمّ المرّات التي ألفى فيها نفسه يقول أموراً متباينة أو غير متوائمة ظاهريّاً، يرى كلّاً منها على حدّى صائباً، فقط في سياقات مختلفة أو في أوقات مغايرة. وفي الواقع، لطالما بعثت الفوضى الهادرة

مكتبة الفكر الجديد

والمثيرة للفكر في نفسه الحبور، كما لو كانت بديلاً مأموناً لاتّساق ضحل متوقع برتابة ولا ينفكّ يلوك ذاته. يبدو ذلك موازياً لحالة عزيزه جوزيف تيرنر(*) (Joseph Turner) في يوم الصّقل مباشرة قبل يوم من افتتاح معرض «الأكاديميّة الملكيّة»، حيث لزم تجميع كافّة أجزاء رسمته المتناثرة والمبهمة، وإخراج الكلّ المتكامل إلى الضّوء بلمسة نهائيّة واحدة. يحكي روسكين:

لا أستَبْدِع أناساً يحسبونني أناقض ذاتي أحياناً إذا ما وقعوا فجأة على أيّ من الفقرات المبعثرة، حيث وجدتُني مكرهاً على الإصرار على تطبيقات عمليّة تتناقض والمبادئ الرّفيعة.

ويردف روسكين باستمتاع أقرب إلى التّمرد، أنّ هذه المقاطع المتعارضة شكلاً هي عين الدّقة والصّواب:

ما يعني القارئ في الصّميم هو تلقّف حقائقه، وإن تصاغرت قدرته على ملاحظة اتّساقها. فإذا ما أُحرزت بصراحة وجدارة حقائق الشّخصيّة المتناقضة شكلاً، ستوالف بعضها بعضاً في الذّهن دون عراقيل تُذكر. (Modern painters، المجلّد الخامس، الجزء التّاسع، الفصل السّابع، حاشية المقطع 23)

(*) جوزيف تيرنر (1775-1851): فنان رومانسّي إنجليزي اشتهر برسوماته حول الطّبيعة والمائيّات والطّبعات الفنيّة. أثار تيرنر الجدل في حياته إلا أنّه الآن يعتبر الفنان الذي سما بالرّسم الطّبيعيّ إلى مستويات تناطح مكانة الرّسم التّاريخيّ. اشتهر برسوماته الزّيتيّة كما يعتبر من كبار رسّامي المائيّات البريطانيّين. اشتهر بلقب "رسّام الضوء". تعتبر أعماله مقدّمة رومانسيّة للفن الإنطباعيّ. وسمت بعض رسوماته بخانة الفنون التّجريديّة قبل بزوغها في بدايات القرن العشرين (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

يركن روسكين إلى الاختلافات الخرقاء بين الأفكار المتناقضة النّاشبة في ظروف مختلفة، مرتكزاً إلى برهنة حقائق مستقلّة كتلك لعدم تعمّده وضعها سويّة عبر اجتذابها بغية انتزاع اتّساق موحّد وهميّ. ويحاجج في موعظته غير المستعدّة للتّبرير قائلاً: تلقّفْ الحقائق ثمّ انظر في اتّساقها، ما خلا ذلك لن تقع على أيّ شيء يتّسق مع أصل تفكيرك بلمح البصر. جوهر الأمر في تراتبيّة الأشياء، لا في ترتيب منطقيّ مطلق. إنّه فقط بعد استقبال الحقائق المختلفة، توالف هذه الأخيرة بعضها بعضاً إن تبدّت صحتها فعليّاً. ولكأنّ لهاتيك الآراء المتعدّدة، وهي مجموعة في الذّهن، طاقة مندمجة ومتزاحمة تستحثّ لنفسها الفكرة والقواعد النّحويّة التي قد تربطها ببعضها ربطاً سليماً.

وبعبارة أخرى: لست مجبراً أن تلج إلى كل حالة محاولاً بفطنة «تذكّر» (Remember) ماهيّة مبادئك، إذ قد يخلع عنها ذلك رداء المبدئيّة الفعليّة. وهي بالطّبع ليست بالضّرورة مبادئ «حاذقة» (Subtle) في ذلك الحسّ العميق الذي يرجع إليه روسكين. إذ ليست المبادئ الحاذقة سهلة التّعريف، ولا هي بيانات فجّة دقيقة، بل هي مستودعة كتوجيهات عاملة في صميم أفعالكم وشغفكم وممارساتكم وما تحت لوائها. سبق وعلّلت أنّ في علم وجود متيّقظ وفي روح جماعيّة شريفة يتشابه المبدأ والمعرفة مع أحداث تعود كما لو أنّها تحصل مجدّداً لأوّل مرّة: فإذا ما أبصرت كلّاً من اللوحة والجبل والكاتدرائيّة، فإن الفكرة العظيمة المرئيّة من الموقع الصّائب، تلملم ذاتها وتنهض بثقلها لتوجِد الكلّ. إنّما يبدو هذا الإدغام المفاجئ أقرب إلى خلق لوازم الحياة وإعادة خلقها من القاعدة صوب الأعالي ومن الموارد المؤسِّسة، منه إلى التّوجّه من القمّة إلى القاعدة.

في كتابه **الرّوائي السّاذج والحسّاس** (*The Naive and Sensational*

مكتبة الفكر الجديد

(2011) (*Novelist*، يطرح الكاتب أورخان باموق(*) (Orhan Pamuk) اعتقاداً بأنّ الرّوايات، وإن كانت تجاري الزّمن على هيئة مرويّات خطيّة أفقيّة، فإنّها تواري تحت بنيانها مركزاً سريّاً باطنيّاً، هو قطب جامع مستور، ينبغي على القرّاء انتجاعه. قد يكون لحظة الالتئام في رواية **منزل كئيب** (*Bleak House*) لشارلز ديكنز، إذ بغتة، وبعد سبعمائة صفحة، يُطلع مركز إحساس الرّواية الغائر رأسه في كلّ موضع مستبعد، فترى الأرستقراطيّ العتيق، السيد ليستر ديدلوك (Sir Leicester Dedlock) خائر القوى حتّى اليّوم بعد أن أصابه هجر زوجته الآثم له بالشّلل: «عقب أن ذهبت محاولاته لإيضاح منطقه هباء منثوراً، أشار طالباً قلم رصاص. خطّ السيد ليستر على لوح من صخر الأردواز الصّلصلي الأدكن: «تمام المغفرة». أو قد تقبع في ما ولّد في الفسحة بين شخصيّات رواية شارلز ديكنز **آمال عظيمة** (*Great Expectations*): يستوضح بيدي من بيب، إذ يصرّح كم أنّ حياة الطّبقة السّامية الجديدة خاصّته غير مؤاتية لجو غارجيري الوضيع، ذاك الرّجل الذي طالما انتظره طيلة حياته السّابقة، سائلاً: «أولاً تحسبه مطّلعاً على ذلك؟» وكبديل، يجوز أن يكمن المركز في ما لا يحصل البتّة ـــــــــــــ بين ليدغايت ودوروثيا في ميدل

(*) أورخان باموق (1952-): كاتب وروائيّ تركي حائز على جائزة نوبل للأداب سنة 2006. ينتمي لأسرة تركية مثقفة. درس العمارة والصّحافة قبل أن يتّجه إلى الأدب والكتابة. هو أحد أهمّ الكتّاب المعاصرين في تركيا. تنتشر أعماله المترجمة إلى أربع وثلاثين لغة حتى الآن، في أكثر من مئة دولة. لوحِق أمام القضاء التّركي بسبب "إهانة الهويّة التّركيّة ومصطفى جمال أتاتورك (شخصيّة شبه مقدّسة عند الأتراك)، وهما جريمتان يعاقب عليهما القانون التّركي، وقد عُفي عنه في نهاية سنة 2006. بجانب تصريحاته حول "مذابح" الأرمن والأكراد، كان باموق أول كاتب في العالم الإسلاميّ يدين الفتوى الإيرانيّة التي تبيح دم الكاتب سلمان رشدي بسبب كتاباته المسيئة للإسلام. سنة 2007 وبعد مقتل أحد الصّحفيّين الأتراك من أصل أرمني لكتاباته المنذّدة بالمذابح ضدّ الأرمن، تلقى أورخان باموق تهديدات جديّة بالقتل، فقام بسحب ما يقارب مليون دولار وسافر هارباً إلى الولايات المتحدة الأميركيّة. اختير كعضو في لجنة تحكيم مهرجان كان السّينمائيّ سنة 2007 (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

مارش، أو بين ليفين وآنّا في **آنّا كارينينا**. أو في خاطر بوسعه الظّهور كأنّه تفصيل عَرَضيّ بيد أنّه ليس كذلك، مثل رواية **الإعصار** لجوزيف كونراد حيث ينجو الكابتن ماكواير ليعثر على علبة صغيرة من أعواد الثّقاب في الموضع الذي ينبغي لها الكون فيه حتّى في ذروة الإعصار. وما أشبه كل ذلك بخاتمة رواية **إلى المنارة** (*To the Lighthouse*) للكاتبة الإنجليزيّة أديلين فيرجينيا وولف(*) (Adeline Virginia Woolf)، عندما أنهت الرّسّامة ليلي بريسكو لوحتها فجأة بنقرة مفردة إذ رسمت «خطاً هناك، في الوسط».

لذا ليست الرّوايات فقط هي ما تجمع ذواتها وتبيّنها من أواسط داخلها. فمسرحية مثل **كما تشاء**(**) (*As You Like It*) لوليام شيكسبير، تشيّد تدريجيّاً إلى أن تحصحص مركز شبكتها الخاصّة. فلم يكلّ لروزاليند، المتخفيّة في هيئة الشّاب غانيميد، لسان وهي لا تنفكّ تطرق مسامع أورلندو، الذي تودّ لو يصير حبيبها، بما مفاده: «ماذا لو كنت أنا

(*) أديلين فيرجينيا وولف (1882-1941): أديبة إنجليزيّة، اشتهرت رواياتها المتميّزة بإيقاظ الضّمير الإنسانيّ. كانت شخصيّة بارزة في الوسط الأدبيّ في لندن وعضواً في مجموعة البلومزبوري (Bloomsbury Group) وهي مجموعة من الفنّانين والكتّاب البريطانيّين القاطنين بالقرب من لندن في بداية القرن العشرين، وكانوا يجتمعون في منطقة وسط لندن تدعى البلومزبوري، وكان لهذه المجموعة أثر بالغ في في الأدب والاقتصاد والنّقد. تعدّ واحدة من أهم الرّموز الأدبيّة المحدّثة في القرن العشرين. اشتهرت بمقولتها المأثورة: "على الامرأة، إن عزمت على كتابة رواية، أن تمتلك المال وغرفة تخصّها". عانت وولف من نوبات شديدة من المرض العقليّ طوال حياتها، يعتقد أنّه كان نتيجة ما يسمّى الآن اضطّراب ثنائيّ القطب، وانتحرت غرقاً سنة 1941 عن تسعة وخمسين عاماً (المترجمة).

(**) كما تشاء: مسرحيّة كوميدية ريفيذة، كتبها وليام شيكسبير في سنة 1599 أو في بداية 1600. تدور أحداث المسرحيّة حول بطلة القصّة روزالبند عندما تسافر مع ابنة عمّها سيليا نتيجة لاضطّهاد عمها لها برفقة مهرّج البلاط حتى يصلوا إلى غابات الأردن. تباينت آراء النّقاد حول المسرحيّة بين من يراها تفتقر لجودة الأعمال الشّكسبيريّة الأخرى وبين من يراها تحفة فنيّة (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

روزاليند التي تهوى؟ ادّعِ أنّني هي: افترض أنّني هي. أولم يزل بمقدورك أن تخالني هي؟» ما حدا بأورلندو آخر المطاف إلى تفجير ردٍّ عاصف، تخاله مضاداً لهاملِت:

ليس يسعني البتّة العيش على الظّن. (5.2.5.)

لا يتوهمنّ أحد أنّه اعتراف أرعن؛ بل هي عين قوّة الحياة تجري على لسانه نيابة عن أرسخ معنى من معاني الكوميديا الشّيكسبيريّة. واللاحق هو نموذج من ديكنز أيضاً: هي شخصيّة ستتنفّط في أيّ لحظة من الوسط المكتنز للرّواية المتراصّة لتستدعي الكلّ وتجمع شمله. وما لم يكن الحال هكذا، فقد تضمحّل شّخصيّة على غرار بارناردين في مسرحية وليام شيكسبير **الصّاع بالصّاع** (*Measure of Measure*)، ليؤهل حياته تأهيلاً ملائماً للدّسيسة، مصرّاً على استطاعة الجزء أن يكون أكثر تحدّياً من الكلّ في موضع مّا: «أقسم أنّي لن ألاقي اليوم حتفي، ولا لأقنع أي رجل» (4.3.56). بالنّسبة إلى ديكنز، وعلى وجه الخصوص آخر أعماله اعتباراً من رواية **دوريت الصّغيرة**(*) (*Little Dorrit*) فصاعداً، تُعاد صياغة الكلّ ثانية إذا ما ألفت الشّخصية ذاتها عاجزة عن التّحرر بالكامل، لا بل مكبّلة بأصفاد مجتمع مشرذم أوسع.

(*) **دوريت الصّغيرة**: رواية متسلسلة للمؤلف شارلز ديكنز، تم نشرها بين 1855 و1857. تتوخّى هذه الرّواية التّهكم على جوانب القصور من الحكومة والمجتمع في تلك الفترة. صبّ ديكنز غضبه في هذه الرّواية على المؤسّسات المسؤولة عن سجن المدنيّين الذين لا يستطيعون العمل لسداد دينهم. وأهم هذه السجون سجن "مارشلسيا" الذي قبع فيه والد المؤلّف نفسه. وتتعلّق معظم الانتقادات في هذه الرّواية بالتّحديد بشبكة الأمان الاجتماعيّ: الصناعة والطّبابة وسلامة العمال؛ وبيروقراطيّة "وزارة الخزانة البريطانيّة" والتّفريق بين النّاس استناداً إلى انعدام التّواصل بين الطّبقات (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

أو عندما تسأل شبكة القصّة القارئ نفسيّاً أن يقارن هنري غووان، الفنّان المزيف، بدانييال دويسي، المهندس العظيم، عبر كلينام التي تعرفهما كلاهما.

على الدّيناميّة الإنشائيّة هنا أن تلتفت إلى المنوال الذي وصفه روسكين في إحدى توطئاته. إذ يؤكد، في كامل متعة عدوانيّته، أنّ التّعميم وفق المفهوم السّائد هو «فعلُ عقلٍ أقذع، عاجز وذاهل»؛

ليس في أن لا تبصر في كلّ الجبال سوى أكوام من الأرض؛ وفي كل الصّخور سوى تحجّرات مواد صلبة متشاكلة؛ وفي كلّ الأشجار سوى كومات متضاهية من الأوراق؛ أمارة على إحساس سامٍ أو فكر منبسط. فأن نعي أكثر وأن نشعر أكثر، يعني أن نميّز أكثر...

بيد أنّه يمضي قدماً إلى نقلة ثانية نوعيّة:

نميّز أكثر لنحرز وحدة أكثر مثاليّة. ففي أفكار المزارع، تقبع الحصاة كما هي واقعاً في حقله: تشبه كلّ واحدة منها الأخرى، وليس ثمّة صلة تجمع أيّاً منها بالأخرى. إلّا أنّ عالماً جيولوجيّاً مختصّاً بعلم طبقات الأرض يفرّق بينها، وهو إذ يفرّقها يصل بينها. فكلّ واحدة منها تغدو مختلفة عن قريناتها، لكن في اختلاف كلّ واحدة عن قرينتها، تتقولب علاقة لها بها؛ فلا تصبح كلّ واحدة تكراراً للأخرى، بل أجزاء لنظام؛ يترتب على كل جزء وجود البقيّة ويرتبط به[18].

تتجلّى فيما تقدّم حقيقة التّعميم ـــــــــ عندما يحذو روسكين حذو وردزوورث (في كتاب **الأغاني الشعرية المغناة** *Preface to Lyrical Ballads*) في إدراك التّباين (Recognizing the Perception)

مكتبة الفكر الجديد

في التّطابق والتّطابق في التّباين، بوصف ذلك أعظم مبدأ للحياة بذاتها. إذ ليس ثمّة تجانس بلا تفاوت، إلّا أنّ لا تفاوت بلا تجانس؛ ولا تكرّر بلا تنوّع والعكس صواب: إنّه قانون الخلق وإعادة الخلق. ذاك هو ما يتّجه إلى ما يسمّيه وردزوورث «صِلات أدقّ من تلك التي للتّناقض»، كما في توليد قواعد لغويّة داعمة توصل إلى أنّ «في اختلاف كلّ واحدة عن قرينتها، تتقولب علاقة لها بها». بتلك الكيفيّة، وبصورة داهمة، ترى في مجرى حياة رواية أو مسرحيّة أو قصيدة أجزاءً تتضرّع لأخرى على امتداد المسافة بينها، وشخصيّات تناجي بعضها عبر تنوّعها، وحركة في موضع معيّن تسفر عن نقلة أخرى في مكان مّا، وكتب بحدّ ذاتها تعثر على من يتلوها من خلال مزيج تجانسها وتباينها الجذّاب.

رِفد روسكين ثانية: في قلب الرّسم

لمّا كان مأخوذاً بالأسس العظيمة لكن طامحاً لبلوغها من بوّابة الثّقل النّوعي للتّفصيلات المتناهي صغرها، تمتّع روسكين، شأنه في ذلك شأن تولستوي، بجرأة تسطير كتاب بعنوان **ما هو الفن** *(What Is Art?)*. ففي منظور روسكين، الفنّ هو الرّسم قبل أيّ شيء آخر، كما لو أنّ الرّسم جعل منه كاتباً كبيراً. وقبل أن أسدل ستارة هذا الفصل بمحاولة اجتراح بعض الخلاصات الأدبيّة، أعزم على مصاحبة روسكين في ترحاله بين المعارف في نوع الفنّ خاصّته لأنّه من المهمّ في مكان، الذّهاب بعيداً قبل العودة إلى الدّيار، كما ينبغي لي أن أقيم الحجّة في ثالث الفصول.

أبغض روسكين وبتزمّت تكريس كلمة فن (Art) بحرف تاجيّ كبير: ما يدلّ على نشاط مصطنع متخصّص من الدّرجة الثّانية، ذاتيّ

مكتبة الفكر الجديد

الاحتواء والدّعم، يتيح للرّسّام الخروج بلوحة «جيّدة» بمثالية دون الحاجة إلى الاستفسار عن مبتغى الفن الأصليّ. لطالما ازدرى فعل رسّام لا يفوّت قيد أنملة خاوياً و«يتمّم» لوحته بحذافيرها. إنّه كالسّفر على درب الخيال وهو ما لم يفعله عزيزه تيرنِر قطّ في إيحاء ضربات ريشته. فلربّما أراد روسكين بصبر نافذ استصراخ المحترف ذي الأعمال فائقة الدّقة النّابضة بالحياة:

كأنّما هو حكواتيّ مضجر، سكناه في مواضع يتوق إليها المستمع أو يُعرض عنها. وسيهزّ سمعَه رنينُ خياله: «عرفت كل ذلك مسبقاً؛ لا رغبة لي في سماعه. امضِ في سبيلك؛ أو لُذ بالصّمت، وفك وثاقي لأمضي في سبيلي».

قد يسمع من آلى على نفسه بشدّة ألا يتذوّق الجمال وقعَ التّناقض في ما سلف، إنّما ذلك هو بالذّات ما جعل روسكين يتطلّع إلى رؤية الرّسم رسماً باعتراف المرء نفسه ـــــــــ لا صورة ظاهريّة جليّة ومبالغ في احترافيّتها، معروضة كما لو كانت نافذة مرسومة تطّل على العالم لينظر النّاس عبرها بخمول؛ بل فنّاً محرّضاً لرؤية إبداعيّة. وهو إذ نظر إلى لوحة تيرنِر المعنونة العاصفة الثّلجيّة (Snow-Storm: Steamboat off a Harbour's Mouth) كان على بصيرة أنّ ذلك فنّ كالخيال ـــــــــ لكأنّك تحدّق في حدقة عين العاصفة حيث السّفينة محتجزة مسلوبة القوى بين براثن هياج متداخل لأرض تكاد لا تُعرّب عن سماء. إلّا أنّه عندما أمعن النّظر بالسّطح كلّه لم يقع إلّا على اجتياح متداخل عنيف وآثار الفرشاة، بقع من السّواد يرقّطها الأبيض بجموح في مَرَج شاسع:

مكتبة الفكر الجديد

لا مناص لكلّ رسّام، يعمل على مقربة من صورته، من ألّا ينجز سوى أنصاف ما يبتغي، وعلى عاتق المدى يقع الباقي. ومن هنا تساءل الجمهور المنشده والخاوي عن بعض أدّق مقاطع تيرنر، المتجلّية على هيئة ضربة حظّ تافهة مضطّربة صرفة: لكن ما إن تُفهم كما ينبغي، تراها تحضيرات لنتيجة معلومة، مثل نقلات لعبة الشّطرنج الأكثر دهاء، والتي يعجز المتفرّج غير المشارك عن تحديد غرضها لفترة من الوقت، في حين أنّها، بأسلوب مبهم وخفيّ ومدهش، ترفع النّقاب عما يُنتظر منها وعن نتيجتها الحتميّة. (*Modern Painters*، المجلّد الرّابع، الفصل الخامس، المقطع 14)

وبصيغة أخرى: حينما حدّق روسكين في مركزها، يحضّه على ذلك ضياء الرسّام، رأى الصّورة تحدث على حين غرّة، وكلّ ما فيها يتحوّل. فتولّد عن معدّات حقيقيّة لعرض ثنائيّ الأبعاد بُعدٌ يبدو للنّاظر أقلّ جوهريّة، وإذ بالحياة دبّت في الكلّ. ساعتئذٍ لم تعد ضربات الرّيشة تمتّ لهيئة ضربات الرّيشة بصلة، بل انقلبت إلى معنى، انقلبت إلى بحر وسماء وهواء وماء لُفِّقوا ليصيروا وحدة واحدة، ليصيروا لوحة. وتلك هي لدى روسكين لحظة الإدراك البصريّ، عندما يتقاطع الرّسم والخيال، لمّا اهتزّت ضربة الرّيشة البحتة وما يفترض لها أن تمثّل ذهاباً وإياباً، كمن يفشي الأصل السّريّ للفنّ بذاته عبر أصغر الوسائل المتاحة وأرهفها:

كلّما سمت طاقة الفنّان، كلّما دقّ الفرق بين العوامل الظّاهرة والأثر النّاتج. (*Modern Painters*، المجلّد الرّابع، الفصل الرّابع، المقطع 15)

مكتبة الفكر الجديد

وعلى هذا المنوال أنجز تيرنِر أعماله عبر عدم المبالغة في صقلها، والاستعاضة عنه بكشف العوامل الظاهرة على الملأ ـــــــــ جاعلاً من رقط الصِّباغ الفظّ المَعيب بذاته جزء من اللغة الممتدّة:

لا بدّ أن يحثّنا كلّ ما يُنفّذ منقوصاً (على نحو رسمة شجرة فحسب) على التّفكّر لا في الشّيء بذاته فحسب بل في نوع الضّربة أو العلامة الذي يمثّل. فلو كان الفنّ مثالياً لما تميّز عن الواقع[19].

لكنّ ما يعيره روسكين اهتمامه هو ببساطة عدم تطابق الفنّ مع الواقع:

للرّسم مزاياه الخاصّة، وما هي بمتناغمة مع قصوره ومكامن ضعفه فقط، بل حتّى ناجمة عنها. (*Modern Painters*، المجلّد الثّالث، الفصل العاشر، المقطع 7)

هي من جديد لغة الفنّ ضمن اللغة والتي تحسبها تقول ضمنيّاً: «أنا رسمة ـــــــ ما يعني: أنا مجهود إنسانيّ في قلب الرّسم يستعمل اللون محاولاً الإيماءة إلى شيء ما وراء الرّسم».

تحتفظ هكذا رسائل متقاطعة مقدّرة منبعثة من صميم العمل بصلتها مع أصول الفنّ. ويتحدّث عالم الآثار البروفيسور ستيفن ميثين (Steven Mithen) عن اكتشاف أدوات هي صنيعة بني البشر من حقبة ما قبل تأريخ الفنون: «كانت القوقعة خرزة سبحة أيضاً. وقطعة الخشب كانت أداة موسيقيّة أيضاً. وما على الجدران من علامات الفحم النّبلتيّ وصبغ الطّين الأحمر كانت وحيد القرن أيضاً[20]». ما يتيح لنا استخلاص عدم غرابة أن تبدو الاستعارات المجازيّة وكأنّها شيء حيويّ للفنّ إذا

مكتبة الفكر الجديد

ما كانت أدوات الفنّ الحقيقيّة ذواتها وشيئاً آخر في آن، تترجرج بين الأمرين.

أيّ ندّ في الأدب لهاتيك العلامات على الجدران، أو لضربات الرّيشة البارزة تلك، أو لتلك الآليّة الجليّة للتّحوّل المشترك المذهل من شيء إلى سواه؟

أمثلة عن موضع اليقظة في الأدب

هنا في معرض الجواب عن السّؤال الآنف أقدّم مثلين ختاميّين: أحدهما من رواية وثانيهما مقطع شعريّ.

في رواية غراهام سويفت **أتمنى لو كنت هنا** (*Wish You Were Here*)، ترى في جاك لوكستن نموذجاً غير استثنائيّ لرجل تائه ومرتبك، بالكاد ينبس ببنت شفة وغير متأقلم مع أفكاره. وبينما هو قاب قوسين أو أدنى من الانتحار، وإذ بذاكرته تحمله، وبلا سبب وجيه، إلى رحلة عاديّة كان قد صحب فيها كلب عائلته على ظهر مؤخّرة الشّاحنة الصّغيرة، لملاقاة صديقته المزمع لها أن تصير زوجته مستقبلاً، وهو ما لم يبعث على السّعادة في بعض الأحيان.

سبق لنا أن قرأنا عن رحلة حماسة الشّاب تلك منذ مئتي صفحة خلت. وها هي تطلّ من جديد ليدرك جاك بغرابة أنّه كان آنذاك يجهل ـــــــ وهو بالطّبع ما كان له أن يعلم ـــــــ أنّ ذكرى «قيامه بما كان يقوم به فحسب» وقتذاك قد تنقلب لتغدو «إحدى آخر خواطره». وبالتّوازي، يسترجع كذلك أنّ الكلب ذاته، حين هرم وسقم، بدا وكأنّه علم مسبقاً، في جزء من الثّانية، أن والد جاك، ذلك المزارع العجوز،

مكتبة الفكر الجديد

سيرميه بالنّار. فيتذكّر جاك على تردّد، احتمال طأطأة الكلب لرأسه بعض الشيء في آخر لحظة.

كيفما كان، وبإحدى انعطافات الزّمن العجيبة تلك التي عرفها توماس هاردي حقّ المعرفة، كَمَنَ شيء ما في حوزته دون لفت نظر، رحلة مع كلب حيّ يرزق، تعود أدراجها في مستوى مغاير لتدلّ على ـــــــــ ماذا؟ لا على رمز فحسب بل على أيّما شيء قد يعنيه عمرٌ بأسره. جعلت عودة الحادثة من بعيد منها لغة ثانية متلعثمة للرّجل، ضربة ريشة يرسم بها رسماً مصغّراً. وحتّى في هذا الصّغر المتجهّم، ما قدّمه غراهام سويفت رويداً هو الاختبار النّوعيّ لتبدّلات الواقع، هو تذبذب يجيء ويمضي، هو الإحساس بنموذج مألوف يطفو على السّطح من بوّابة الغرابة. فكلمة صغيرة هنا أو أخرى هناك، وتغدو كقصيدة تجمع شملها بالرّواية.

ثاني أمثلتي بالمقابل هو قصيدة من سلسلة أشبه ما هي بالرّواية. إذ، بين غفلة عين وانتباهها، نبض فؤاد امرأة، عليلة وغير جذّابة، عشقاً ونبض فؤاد أحدهم عشقاً لها، بعد أن خذلها الأمل بحصول أمر مماثل. ليس هذا سرداً صريحاً: لكأنّ ذلك أكثر حسناً من أن يُصدّق، وأكثر روعة من أن يُوصف، وأكثر إيلاماً في غضاضته من أن يتحقّق، فلن تقوى ببساطة وتلقائيّة على فتح ذراعيها لهذا الحبّ بجذل تعلم أنّه ينبغي لها. تعوز إليزابيث باريت براوننينغ الشّعر لتتدبّر أمر نقلتها الاستثنائيّة إلى سعادة غير مرتقبة وحتّى تثق بها. فتكتب: فاتن هو الحبّ، رغم أنّني أنا لست كذلك، وإذا ما قلت في مسكنة

أنا أحبّك أنت... سجّل... أنا أحبّك أنت ـــــــــ في متناول راحتيك

مكتبة الفكر الجديد

أنتصب بغير صورتي، مبجّلة، بحق،

متيقّنة من ضياء يشقّ طريقه

من وجهي قاصداً وجهك....

وما أشعره، عبر السّمات الهزيلة

لحقيقتي أنا، يجلّي نفسه بالفعل

(*Sonnets from the Portuguese*, 10)

يضمّ هذا المقطع بين دفّاته نموذجان صغيران رائعان وصورتان مرهفتان عن الشّعر بعينه.

أولاهما يظهر كيفيّة إتمام القصيدة بمحاذاة أقصى حدود القيد الإنسانيّ، حين يكون القيد بالذّات محرّض الخيال (كما يفترض روسكين). هنا، الامرأة بالفطرة مقيّدة بكونها مصفّدة داخل ذاتها (إذ هي ذات منفصلة جسديّاً، متعذّر عليها رؤية محيّاها)، ومقيّدة كذلك نفسيّاً بحسّها الباطنيّ بذاتها كأنّه منبسط ضَحْل مظهره. وتستخلص القصيدة علم الفتاة بما طرأ على محيّاها من تغيّر إذ أبصرت تحديقه بحبها له. تلك هي القصيدة على شفا المستحيل الذي يصيب العقل بالدّوار ـــــــــــ وهو ما يظهر هنا. لا تفقه الامرأة ما تعطيه سوى بعودته إلى كنفها، وبامتنان.

ثانيهما متعلّق بالكلمات، تماماً مثل ضربات الرّيشة، إذ تغدو ما تمثّل بطرفة عين، دون التّخلي عن هويّة ذواتها. أقول «أنا أحبّك ـــــــــ

مكتبة الفكر الجديد

و ـــــــــــ (أفعل) «أنا أحبّك». في نصيّتها الظّاهريّة تمضي في سبيلها مثل هوبكينز، في رواية **الرّعب والخيال العلمي** (*Carrion Comfort*) للكاتب الأميركي دان سيمونز (Dan Simmons)، القائل أخيراً بذعر: «أنا العلمانيّ البائس أصارع (ربّي!) ربّي». وما «ربّي» الأولى تلك لدى هوبكيز و«أنا أحبّك» الثّانية لدى باريت براونينغ إلّا لغة ضمن لغة: لغة ثانية تتولّد من الأولى وتتحقّق عبرها حتّى تبلغ أضخم تفجّر لمعناها. عندئذ فقط تتخطّى الكلمات كونها مجرّد شيء في عالم الفنّ المنفصل، متروكة وشأنها داخل القصيدة ليس إلّا. إذ عثرت لمعناها وشيّدت له مكاناً خاصّاً عند الحدود شبه المستحيلة بين عالمين، تماماً كضربات ريشة تيرنِر الحيّة. تستحضر اللغة الأدبيّة وجود ما تُعزى إليه، وترتقي الكلمات التي تحوي أقصى واقع موجود، والمصاغة على عاتق كلمات أُخَرْ ـــــــ (ربّي!)؛ أنا أحبّك ـــــــــــ ترتقي بذواتها لتجد لها بالفعل موطئاً في ذاك العالم بين الفنّ والحياة، عالم ما وُجد الفنّ سوى ليصنعه.

ولتبسيط الأمور، عبر إيجاز الفنّ الهادر من جديد. فيما يطرحه ككتاب مخصّص للأطفال، يشعر أحد أبطال روسيل هوبان، إذ هو مضطر إلى التّعامل مع مهمّة تفوق طاقاته بأشواط، أنّ النّاس يتوهمون كونه كاهناً في وقت هو لا يعدو واقعاً كونه رجلاً مخزيّاً. في خضّم بحثه الغريب، وكرجل طالح يهوى فعل أمر صالح أخير، سأل مرشدته عن العالم الذي هو فيه: أعلى قيد الحياة هو أم ارتحل، أمستيقظ هو أم لم يلبث نزيل حلمه. لتردّ عليه: «لست أدري، بيد أنّني لا أرى في ذلك أيّ فرق، إذ محتّم عليك مقارعته كيفما تبدّى لك[19]».

إنّه الخيال إذا ما استحال حقيقية.

مكتبة الفكر الجديد

الهوامش:

1. William James, *Varieties of Religious Experience* (Harmondsworth: Penguin, 1985), first published 1902, p. 186.

2. أنا مدين لـ كاثرين بيكستوك لعبارتها في:

Catherine Pickstock for the term in her *After Writing* (Oxford: Blackwell, 1998).

3. Kenelm Digby, *Two Treatises* (1644), quoted in: John L. Russell, «Action and Reaction Before Newton,» *British Journal for the History of Science*, vol. 9 (1976), pp. 25-38.

4. I. A. Richards, *Beyond* (New York: Harcourt, 1974), pp. 95-96.

5. Adam Phillips, *On Balance* (London: Hamish Hamilton, 2010), p. 205.

6. John Morley, *Nineteenth-Century Essays*, ed. by Peter Stansky (Chicago: University of Chicago Press, 1970), p. 309 (»The Life of George Eliot« also reprinted in Morley's *Critical Miscellanies* (1888), vol. iii).

7. Saul Bellow, *Herzog* (Harmondsworth: Penguin, 1965), p. 34.

8. Graham Greene, *A Sort of Life* (Harmondsworth: Penguin, 1974), p. 25.

9. *Flatland: A Romance of Many Dimensions* (London:

مكتبة الفكر الجديد

Penguin, 1998), p. 107, 112.

10. Thomas De Quincey, *Recollections of the Lakes and the Lake Poets* (1834-1840), ed. David Wright (Harmondsworth: Penguin, 1970), p. 161.

11. رسالة إلى أنسليم بريجان (Anselm Berrigan):

<http:/ /www.poetryfoundation.org/harriet/2009/10/poetry-and-narrative-in-performance-part-i/>.

12. Douglas Oliver, *Poetry and Narrative in Performonce* (Basingstoke: Macmillan, 1989), p. 19.

13. Siri Hustvedt, *Living, Thinking, Looking* (London: Sceptre, 20 12), p. 133 ('On Reading').

14. Isaiah Berlin, *Vico and Herder* (London: Hogarth Press, 1978), p. 122.

15. *The Prose Works of William Wordsworth*, ed. W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser, 3 vols. (Oxford: Oxford University Press, 1974), ii. 78 9.

16. Oliver, *Poetry and Narrative in Performance*, p. 82.

17. Oliver Sacks, *A Leg to Stand On* (London: Picador, 1986), p. 141.

18. John Ruskin, *Selelcted Writings*, ed. Philip Davis (London: Everyman, J. M. Dent, 1995), p. 45 (to be found in E. T. Cook and Alexander Wedderburn (eds.), *Library*

مكتبة الفكر الجديد

Edition of the Works of John Ruskin (London: George Allen, 1903-1912), iii. 7- 8.

.19 Ruskin, *Selected Writings*, 114-15 (Cook and Wedderburn, *Library Edition*, vii. 358 60).

.20 أنا مدين هنا لـ كيت أوتلي:

.21 Keith Oatley, *Such Stuff as Dreams* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2011), p. 29.

.22 Russell Hoban, *Soonchild* (London: Walker Books, 2012), p. 51.

مكتبة الفكر الجديد

الفصل الثالث

الأرضيّة القابضة والعالم

مقدّمة

إنجاز النّقلات

في آخر لحظات، وإذ همّ نبيّ الله إبراهيم بالتّضحية بإسحق، وبينما هو يشهر سكّينه، تدخّل ملاك مرسل من الرّب ليثنيه ويفتدي نجله بكبش. وإنّما ثمّة «خلفيّة مُكتَنَفة» في تلك المرويّة العتيقة المجسّدة بحذافيرها، كما عبّر أحد كبار القرّاء، خلفيّةٌ لم ترسم لها الأبجديّة معلماً ـــــــــ وحده الصّمت الصّادح من بين الخطابات المتشظيّة[1] يلمّح بالأفكار والمشاعر والمحفّزات الكامنة خلف حزم سلطة التّاريخ العاري. فردّ فعل إبراهيم الفوريّ على إعتاق إسحق الصّاعق هو ما أدهش الفيلسوف سورين كيركغارد، في خضمّ إبداعه في إعادة تعبئة النصوص الإنجيليّة. فيظهر إبراهيم متلقّفاً رجعة ابنه ناسياً على الفور كلّ غمار أُجبر على خوضه وشغاف قلبه تنبض السّاعة غبطةً. فيقول كيركغارد أنّ إبراهيم لم يستغرق البتّة وقتاً يذكر ليتصالح مع ما لقيه من غوث، بلا تحضير انتقاليّ ليعود أدراجه من عالم السّرمديّة والحقيقة المطلقة منحدراً من جديد

مكتبة الفكر الجديد

إلى ما هو مألوف من العالم المتناهي. يقرّ كيركغارد بعجزه هو عن القيام بتلك النّقلة المباغتة ذات المسلك الوحيد الصّرف، دون امتعاض من الماضي يعتريه. أغلب الظّن أنّه سيحتاج إلى نقلتين ذهنيّتين على الأقل ليتأقلم والحاضر الصّادم:

ما أيسر أن أعبّئ كتاباً برمّته بشتّى ما جابهتُه فقط في مسار تجربتي الطّفيفة، من الأفكار المُساء فهمها والمواقف الشّاقّة والتّنقّلات القذرة. قلّما ثمّة أناس مؤمنون بالرّوح، بينما هي الرّوح بذاتها ما نعوزه في هكذا انتقال؛ وليست الأهمّية كامنة في كونها نتاجاً جائراً لضرورة باردة عقيمة؛ فكلّما كانت كذلك، كلّما دام ارتيابها باستقامة النّقلة[2].

ثمّة حتماً آخرون قد يميلون إلى وجهة نظر مفادها أنّ التّأقلم خليقٌ بالصعوبة إذا ما سلّمنا بالهول الذي أنزله بإبراهيمَ ربُّه. وحتّى وإن لم يكن الأمر كذلك، فإنّ الأدب يُعنى بإساءة فهم الأشياء بقدر إجادة فهمها. وما زاد كيركغارد قلقاً هو صعوبة تدّبره للتّغيّر والانتقال ببهجة بسيطة وسعادة آنيّة، إذا ما غافلته إفاءة الأمر القبيح إلى الصّواب مجدّداً، بل تراه في غير وقت متفكّراً أو مرتاباً أو محتجّاً في خضمّ صراع ضنين متوخّياً التّكيف من جديد.

قد تتعلّق نقلة خالصة أو صائبة على رقّة حركة معيّنة أو إجلاء الرّيبة إجلاءاً بديهيّاً أو تحديد الحاجة، ناهيك عن العثور على كلمة قويمة أو فكرة وجيهة. كل ما سلف فَلَاحٌ في الحياة، في حياة الرّوح العاملة على سليقتها، المتخفّفة مما يطرأ غالباً من تبدّل أخرق بين التّفكير والتّطبيق في حركات الوجود الشّائع النّزقة البطيئة وتسوياته الحمقاء. وكما يقول كيركغارد في غير موضع:

مكتبة الفكر الجديد

لا تعرف حياة الرّوح ثباتاً في حال (كلّ الأمور استنهاض)؛ إذن، إذا ما توانى المرء عن المبادرة إلى فعل الصّواب في عزّ لحظة إدراكه ـــــــــــ فبادئ ذي بدء، للإدراك وهج سيخفّ وفي جنبات الإرادة بعض الوقت سيتصرّم، على هيئة فاصل يسمّى: «لنا أن ننظر فيه غداً». وفي غضون كلّ ذلك، تزداد المعرفة إبهاماً أكثر فأكثر، وتسود الطّبيعة الدّنيا أكثر فأكثر؛ ويا لهف نفسي، إذ تنبغي المسارعة إلى فعل الصّواب، فور الاهتداء إليه (لذا يسهل في المثاليّة البحتة العبور من التّفكير إلى التّنفيذ، إذ يتوفر كلّ شيء في آن)، بيد أنّ طاقة الطّبيعة الدّنيا كامنة في بسط رقعة الأشياء[3].

فلا يُعبأ في الانفراج الخاطف للحظة الإمكانيّة المطلقة سواء أدارت رحى ما يجري في فعل أو فكر، في كتابة أو تلاوة، أو في أي عالم كان. فبالكاد يسع المرء معرفة ذلك أو الاكتراث له في وسط التّركيز وبرهة الحدوث. «كلّ الأمور استنهاض» (Everything is Acutation). في حياة الرّوح، أو عالم المثاليّة (Ideality) كما أسماه كيركغارد كذلك، أيّما فعل تفعله فعلى وجه السّرعة، ولا تدركه إلّا وأنت غائص في الفعل، وإذ بكلّ شيء يحضر «من فوره» (At Once) ـــــــــــ ما يعني «معاً» و«فوراً» في آن ـــــــــــ إذ لا تقسيمات ولا فئات. إنّه المكان الاستثنائيّ في الوقت المثاليّ حيث تقع على أوائل الأمور شبه تائهة في كثافة العصر الذّهنيّ ـــــــــــ أو كما يصفها جونسون «أنظمة في عناصرها، أفعال في محفّزاتها». فما من فكرة أو حركة عبرت في مثل هكذا لحظة اتّحاد فاعل مفاجئ إلّا وقد تعوز من الزّمن دهوراً لتتّضح بلا لَبْسْ.

ومثال ذلك في رواية معلّمي ستانلي ميديلتون، في ذاك الرّجل

مكتبة الفكر الجديد

العاديّ التّالِه مواجهاً زوجته المكدّرة إثر عودتها من عمل لها في جولة أوبرا خارج الوطن. لتقول له: «لن تقوَ على نسيان ما فعلته بك. لن تبرح فعلتي مكانها في عقلك»، وتعيد: «لن تقوَ على نسيان ما فعلته بك، أليس كذلك؟». إنّه لمن المقبول منطقيّاً أن لا يعدو لقاء مدبّر كونه تغطية صدوع مؤقّتة، تَأزُّه سلسلة كاملة من محفّزات مختلطة على كِلا الضّفتين. ثمّة شبهات وتنازلات ونعوت سافرة لها في فضاء الإمكان والوجوب مكمن بالحقّ، بالتّأكيد إذا ما نجح ثنائيّ مماثل في تجشّمها واحدة تلو الأخرى. ليصعقها جواب الزّوج: «بيد أنّ ما لست به محيطة هو البهجة المختلجة فيّ إذ أنت جليسة هذه الغرفة، تبوحين لي بعزمك على المكوث». وتستطرد الرّواية: «فما لبثت أن شيّدها بالكلمات حتّى باتت هي الحقيقة»[4]. ذلك ما لم يعِه هو أيضاً. باتت هي الحقيقة على منوال عودة إدوارد مورغان فورستر(*) (Edward Morgan Forster) في **الجوانب المتعلقة بالرواية** (*Aspects of the Novel*): «أنّى لي الاهتداء إلى ما أفكر ريثما أبصر ما أقول؟» هو رجل متذبذب ينصت إلى خاصّة كلماته ترفده بإيقان بالنّهوض. ليس الأمر أنّ في اللغة قصوراً، كما في التّعابير المأثورة: إذ فيها من قابليّة الدّقة ما قد يفوق أغلب ما في هذا العالم بمئات المرّات. وبتعبير بسيط، إنّها دون إنذار نقلة صرفة موجودة ومتولّدة في رحم حيّز إنسانيّ شاقّ دَنِس: هنا زوجة عادت وولد استُرجع. فترى المخلوق يحيل ذاته خلّاقاً فجأة في ذلك التّفاعل الثّري بين فاعل ومتواكل.

(*) إدوارد مورغان فورستر (1879-1970): روائيّ وقاصّ وكاتب مقالات وليبراليّ بريطانيّ من القرن العشرين. تُظهر رواياته اهتمامه بالعلاقات الشّخصيّة وما يعيقها من عقبات اجتماعية ونفسيّة وعرقيّة. تركز رواياته على أهمية اتّباع الدّوافع الكريمة أو الفطرة السّليمة. رُشّح لجائزة نوبل للأدب ثلاث عشرة مرة (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

إلّا أنّ الحال يشبه ما سلف ذكره أكثر من رواية **المساعد** (*The Assistant*) (1957) لبرنارد مالامود. يدري فرانك ألبين بما يتعيّن عليه من الإقرار لربّ عمله، البقّال اليهوديّ المسكين، بحقيقة أنّه أحد الرّجال الملثّمين الذين سطو على متجره؛ وما كنه عمله كمساعد له إلّا تمويه تعويضه عن الجريمة. وإن لم يأتي الاعتراف فيه أوّلاً فلن يسلك فرانك درب الاستقامة ولن يكسب ودّ كريمة البقّال. فمذ اقترف الجريمة لازمه ذاك الشّعور الدَّنِف برجوح مجيء يوم يضطّر فيه إلى تقيّؤ ما اضطّلع به من فعل بالكلمات، صارفاً طرفه عمّا في الاعتراف من صعوبة وغلظة. يشعر أنّه لطالما أدرك ذلك، بصورة رهيبة، قبل اقتحام المتجر... أنّه بالفعل قد أدرك طوال حياته ألّا بدّ له من وقت يقف فيه أمام ابن حرام مسكين معترفاً أنّه واحد ممن آذوه وخانوه، بصدر بالعار مقرّح ومُقَلٍ في القذارة شاخصة.

«مهما كان ما حدث فقد حدث باطلاً»: فلزمه «تغيير البداية، بدءاً من الماضي» ـــــــ هذه هي صياغة الموقف الأخرق، والنّقلة الطّائشة المحاصرة في صراعها لتعتّق ذاتها من صميم أواسطها. «حضّه المحفّز على إهراق كل شيء الآن، الآن» حتّى الآن، وإن متأخّراً، حضّه على القيام بالصّواب في عين لحظة إدراكه. لكن ـــــــــــ

لكن تخاله يمزق عمره بأسره، بأصول ودماء منهصرة؛ وأحشائه تُكوى بنار فزع فيكاد لا يحجم البتّة إذا ما شرع في البوح بما اقترفه من أخطاء...

لربما وجب عليه البوح بالكثير ـــــــــ يقول في نفسه محاججاً نفسه ـــــــــ فيبدو وكأنّه لن يتبقّ له ذاتٌ حتّى للاضطلاع بكل ذلك

مكتبة الفكر الجديد

الاعتراف والنّجاة منه. ينظر فرانك بتبصّر إلى الضّرورة الأوليّة لما صفي من عمل بيد أنّ قواه تخونه إذا ما أراد بها نهوضاً، في الكثّ من معمعة الحياة الاعتياديّة، وكلّما كرّر أخطاءه وآثامه، يغدو ذاك القصور المبرّح بالنّسبة إلى هذا الارتكاس حيّزاً صائناً رهيباً طويل الأمد. يقول جورج ستاينر(*) (George Steiner): «إنّ للفنون موضعاً طبيعيّاً هو المَطْهَر، حيث تطهر النّفس بين الجنّة والنّار بعذاب ذي أجل محدود». وحتّى حينما نجده على الأرض حصراً، هنا في متجر بقالة عام. بيد أنّه ليس موضعاً تختتم فيه كوميديا السّماء.

ما هو موضع الأدب؟

في الفصل الثّاني، قدّمت فكرتين ختاميّتين ذواتي صلة بأرضيّة الأدب القابضة كما صُوّر في الفصل الأوّل. أمّا الأولى فكانت على مشارف نهاية القسم الأول، حيث كان الجدل في صلاحيّة الأدب، وخاصّة الشّعر، ليكون نُزُلاً لكل ذي قيمة إنسانيّاً، لكأنّه، مناجياً ذاته، يتكلّم ويصغي إلى منطوقه في آن. وأمّا الثّانية في ختام القسم الثّاني فأقامت الحجّة على أنّه رغم ذلك ليس هذا الموضع قائماً فعلاً في عالم الأدب المستقلّ بل في مضمار قائم روحيّاً في مكان ما بين الأدب والحياة. فلم يلبث لوسيان فرويد(**) (Lucien Freud)، كما يقول، أن

(*) جورج ستاينر (1929-): ناقد أدبيّ وكاتب وفيلسوف وروائيّ ومعلّم أميركيّ وفرنسي المولد. أكثر الكتابة حول العلاقة بين اللّغة والأدب والمجتمع، كما عن تأثير محرقة اليهود. وصفه مقال في صحيفة الغارديان بأنّه "متعدد اللغات والثّقافات" (المترجمة).

(**) لوسيان فرويد (1922-2011): رسام بريطانيّ ألماني المولد. أكثر ما عرف به كان لوحاته والصّور الشّخصية ذات الطّلاء الكثيف. واتّسع نطاق انتشاره بوصفه من أبرز الفنّانين البريطانيّين في عصره. قُيّمت أعماله لما فيها من استبطان نفسي، ولتمحيصها المزعج غالباً في العلاقة بين الفنّان والنّموذج (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

أتمّ لوحته حتّى بهُت وأثبط إذ لم تعدُ بعد كلّ شيء كونها لوحة. ففي صماخها، لنا القول إنّها طالما بدت كعالم كيركغارد المثاليّ، ولكلّ ما في حناياها آنيّة الحركة وواقعيّتها. في فينة السّبك الأكثر تعاظماً، وفي فينة القراءة الأقصى استحواذاً، ليس لأحد ـــــــــــ كاتب، رسّام، خطيب، أو قارئ ـــــــــــ القطع بحقيقة موضعه. ولا ذلك ذو أهميّة: أضعف الإيمان أنّ في مكان ما على وجه البسيطة، وبكيفيّة مّا، تلك الفكرة هي في طور الإدراك، وهذا العمل هو في طور الإنجاز. في الإتمام وحده تعاود الحركة الرّجوع إلى نفسها، بكلّ شوائب التّراضي والصّيرورة: إذ هي في المحصّلة لوحة أو قصيدة لا تنفكّ تستشعر قصورها عن تجسيد كلّ ما رمى لها الفنّان أن تكون بادئ ذي بدء، وكلّ ما لمس أنّها ترمز إليه في أواسطها الكامنة غير المحدّدة. وهذا مسوّغ حبّ روسكين لتيرنر أو ما يقابله في الأدب من استهتار بأعمال اللورد جورج غوردن بايرون(*) (Lord George Gordon Byron): هي تشيّد من غياب الجزء الختاميّ المثاليّ للّغة ضمن اللغة في العمل، حدوداً في محلّ رمز تقدير تقريبيّ يومئ إلى ما يربو على ذاته. قدّمت تلميحات طفيفة عن النّيّة الخام التي ولجت إلى العمل، دون أن تتقولب في تعبير مثالي هناك في صلب إدراكها، لاستنجاع الكمال في مخيّلة قارئ الكتاب أو متأمّل اللوحة.

ذاك هو السّر والرّسالة شبه الممتنعة ترسلها أسذج لغة ثانويّة أو

(*) جورج بايرون (1788-1824): شاعر بريطانيّ من روّاد الشّعر الرّومانسيّ. عكست قصائده معتقداته وخبرته. فتارة يكون شعره عنيفاً وتارة رقيقاً. تتصف قصائده في أغلب الأحيان بالغرابة. يصرّ اللّورد بايرون على حريّة الشّعوب وكان من أبرز رواد الفلهيلينيّة. حين انتشر خبر وفاة اللورد بايرون عم حزين شديد وحداد عام القارّة العجوز. ولخّص تلك المناسبة الفرنسيّ الكبير فيكتور هيغو قائلاً: أعلنوا خبر وفاة بايرون، فشعرنا وكأنهم نزعوا جانباً من مستقبلنا (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

باطنيّة في العمل الأدبي: افطن لي؛ جِدْ أوائل الأمور العابرة إليك منّي. وهو ما أظنّ أنّ تولستوي نحا إليه فعلاً إذ اعتبر في **ما هو الفن؟** أنّ في الخطاب يتبادل البشر أفكارهم ونواياهم بيد أنّ لما يخالجهم من مشاعر واسطة تبادل ألا وهي الفنّ. وليست النّكتة إلّا أفكاراً في هاتيك المشاعر، بل إنّها سرعان ما تحيط بكيفيّة «استيعاب» هذه الأفكار، واهبة بما ينوف على الحرف فائض ما قد تُشعرهم به. لتُنقل الرّسالة أخيراً روحيّاً.

في كتابه **وحدانية الأدب** (*The Singularity of Literature*) (2004)، دلّل ديريك أتريدج(*) (Derek Attridge) على أنّ ليس في الأدب ما يغني من نبوءة وصلابة «ليخدم برامج سياسيّة أو أخلاقيّة»، ولا هو ذو قابليّة لمقاربة فعّالة تتوخّى «فهم النّص عبر ربطه بمعايير وقيم راسخة ذائع سيطها». فلا الأدب «بحلّال للمشاكل ولا بمغنٍ عن الأنفس». أراني مقرّاً بذلك الرّفض لفرط الحرفيّة وفرط الواقعيّة. بيد أنّ وصفاً مماثلًا يعسر معه رؤية ما يقوم به الأدب واقعاً. إنّما يمجّد أتريدج ما في الأدب من «لذّات مراوغة» (Elusive Pleasures)، وتقديره المناقبيّ لـ«غيريّة» (Otherness) الوجود الصّرفة. لكن، أوليس ذلك الارتداد المحنّك إلى أدوات الجماليّة الغابرة، الفنّ لأجل الفن، هي بحذر أكثر تعقيداً من أن تترجم إلى أيّ هيئة؟ لست أصبو إلى اختزال مألوف أو نزعة تعلّميّة خُلُقيّة، لكأنّ الأدب لا يعدو حزمة كتب مساعدة ذاتيّة، لكن في الوقت عينه ليس في خلدي التّحلل مطلقاً من السّؤال الهادف المُتجاهَل غالباً بوصفه عمليّاً بحتاً: ما الغرض من هذا؟ أنّى لي

(*) ديريك أتريدج (1945-): أكاديميّ بريطانيّ، مولود في جنوب أفريقيا، في مجال الأدب وأستاذ الأدب الإنجليزيّ حاليّاً في جامعة نيويورك (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

أن أحسن استعمال الأدب؟ فلم يزل ما هو فجّ وخام، كحاجات أصليّة، جزءاً من المسعى رغم قدر ما يحوّله المسعى كما ينبغي ويمرّسه.

إنّني لمسلّم طوعاً لتبوّؤ الأدب، وبسبل شتّى، موضعاً هو معنوي بغرابة. وليس المقتضى أن يكون مَطْهَراً، وإن كان حالة وسطى. تصفّح وجه قارئ أو قارئة متفكّر أو متفكّرة في المقروء. سترى، كما يقول بروست، مُقَلاً «نائية» لأولئك المتجلّي تدبّرهم «بأمر آخر تماماً». فإلى أين تُراه التّفكّر والخيال سائحاً؟ ما يظهر للعيان هو الذّهاب إلى ما خلف العيون، وخلف النّواصي؛ لكن هناك في الدّاخل سيفكّر المتدبّر في مكان آخر، في زمان آخر، وبأمر آخر. قد يرفع بروست بصره عن قراءته، «لا تبرح عيناي شاخصة إلى نقطة ما تبحث عنها بلا جدوى في الغرفة أو خارجها»[5].

أودّ الزّعم ختاماً أنّ الأدب شيء تدور رحاه في ذلك العالم الخارجيّ، لا فقط في حنايا قارئه. وأبعد من كونه «آخراً» بالكامل، فإنّه يشتمل حتماً، ولا يفتأ يستدعي ضمناً في آن، صلة منيعة بما هو غير أدبيّ ومفرط في الأدب ـــــــــ وإن مضمراً في أصفى هنيهات الوجود الصّرف وأنجعها. ويقول كيركغارد: «إنّه ليعظم إحكام القبض على الأزليّ، وأعظم منه التشبّث سريعاً بالدّنيويّ الذي تنازل عنه». قال قوله هذا عن إبراهيم، بيد أنّه كذلك مصيب في الأدب بذاته: إذ يردّنا بلا كلل من ذلك المستوى الرّفيع الذي أوجده لنعود أدراجنا إلى الحياة وهي موضوعه المهمّ. مفاد ذلك هو، إنّما الاعتقاد العاطفي بالأدب وبما يدور في صميم الأدب هو ما يأتي في الطّليعة دوماً ـــــــــ قبل أن يهتدي أحد إلى منبع المعنى، وما يُفعل به، والوجهة التي قد يقصدها.

مكتبة الفكر الجديد

1. أرضيّة قابضة، لا إطار

أزمات النّموذج الإدراكيّ (البرادايم(*))

منذ سنين خلت، أتقن توماس صموئيل كون(**) (Thomas Samuel Kuhn) صنعاً في كتاب نُشر سنة 1962، عنوانه **بنية الثّورات العلميّة**(***) (*The Structure of Scientific Revolutions*). في

(*) مصطلح البارادايم (Paradigm): النّموذج الفكريّ أو النّموذج الإدراكيّ أو الإطار النّظريّ. ظهرت هذه الكلمة منذ أواخر السّتينيّات من القرن العشرين في اللّغة الإنجليزيّة بمفهوم جديد مشيرة إلى أي نمط تفكير ضمن أي تخصّص علميّ أو موضوع متّصل بنظريّة المعرفة. وكانت الكلمة في أوّل الأمر قاصرة على قواعد اللّغة، حيث كان تعريف قاموس ميريام ويبستر (*Merriam Webster*) للكلمة من ناحية الاستخدام المتخصص لها في قواعد اللّغة أو الكتابة الإنشائيّة كتشبيه أو حكاية. وفي علوم اللّغة أيضاً، استخدمت كلمة بارادايم لتشير إلى طائفة من العناصر ذات الجوانب المتشابهة. أعطى الفيلسوف توماس كون لهذه الكلمة معناها المعاصر عندما استخدمها للإشارة إلى مجموعة الممارسات التي تحدّد أي تخصّص علميّ خلال فترة معينة من الوقت: النّموذج الفكريّ العلميّ. وفي كتابه **بنية الثّورات العلمية** قام كون بتعريف النّموذج الفكريّ – البارادايم – على أنّه: الموضوع الذي يمكن مراقبته ونقده، والأسئلة التي من المفترض طرحها واستكشافها من أجل الحصول على إجابات، وكيف يمكن تحديد هيكل وبنية هذه الأسئلة، وكيف يمكن تفسير نتائج التّحريّات العلميّة (المترجمة).

(**) توماس صموئيل كون (1922-1996): مفكر أميركي ذو أصول يهوديّة، أنتج بغزارة في تاريخ العلوم وفلسفة العلوم، كما أدخل إضافات وأفكار مهمّة جديدة في فلسفة العلم. حائز على جوائز كثيرة وأوسمة. أساس شهرته هو كتابه المهمّ **بنية الثّورات العلمية** 1962، لدرجة تغييره للمفردات المستخدمة في تاريخ العلم. وغيّر استخدام مصطلح البارادايم من استخدامه اللّغوي المحدود إلى معناه الواسع المستخدم حالياً. كما قدّم مصطلح "العلم العاديّ" والذي يقصد فيه العلم اليوميّ الرّوتينيّ الذي يعمل فيه العلماء في مختبراتهم ضمن بارادايم واحد. كون هو المسؤول أيضاً عن مصطلح "الثّورات العلميّة" بصيغة الجمع والذي يقصد فيه الثّورات التي تحدث في أزمنة مختلفة وفروع مختلفة من العلم بمواجهة صيغة المفرد "الثّورة العلمية" التي توحي عادة بعصر النهضة (المترجمة).

(***) **بنية الثّورات العلميّة**: كتاب للمؤلّف توماس صموئيل كون، يتناول تحليلاً =

مكتبة الفكر الجديد

الكتاب، حاجج كون في أنّ إطار الفهم الإنسانيّ الكامل، وعوضاً عن التّطور تدريجيّاً بوتيرة أفقيّة، يتبدّل فجأة وجذريّاً في بُرَهٍ شائكة في تاريخ الفكر عبر ما أسماه تحوّل النّموذج الإدراكيّ(*) (Paradigm-shift). في نقاط الأزمة تلك قد تبزغ عدّة حقائق متناقضة لا تلائم بسهولة ما عتُق من سبل الرؤية، إلى أن غدت البيانات، ببلوغها ثقلاً حاسماً، شاذّة شذوذاً لا يطاق، أقعدها عن جعل الرّؤية العالميّة القائمة متقبَّلة. في نسق الفهم العتيق، لطالما اعتُرِف بهذه التّناقضات على ضآلتها يوم كانت معدودة أو مستجدّة: تعقيب استثنائيّ على غرار قوالب وأطر تحدّد المضمون أو تحبسه. بيد أنّ في بعض أعظم أوقات الانحراف، تجمح العيوب، وتغدو للنّسق القديم أكثر جلاءً واعياً من أن يتحملّه. فعلى سبيل المثال، وفي غضون سنوات تفصل بينهم في أوائل عقود القرن السّابع عشر، قلب غاليلو غاليليه(**) (Galileo Galilei) ويوهانس كيبلر(***) (Johannes

---

= لتاريخ العلوم. أدّى الكتاب إلى إعادة تقييم ذاتيّ على المستوى العالمي وتجاوزت ردّة الفعل عليه مجتمع العلماء. في هذا العمل، تحدى كون النّظرة التّقليديّة للتّقدم في "العلم العاديّ". وكان التّقدم العلمي بمثابة "تطوّر بالتّراكم" للنّظريّات والحقائق واسعة القبول. وجادل كون ليطرح نموذج وقائع أو حوادث قاطعت استمراريّة الفكر والمفاهيم في "العلم العاديّ" بفترات من "الثورات العلميّة". وأثناء تلك الثّورات، أدّى استكشاف الظّواهر الشّاذة إلى استحداث نموذج فكري كامل، يغيّر قواعد اللّعبة ويحدّد اتّجاه الأبحاث الجديدة، ويطرح أسئلة جديدة عن بيانات قديمة، متجاوزاً بذلك منهج "حل الألغاز" الذي يتبناه "العلم العاديّ" (المترجمة).

(*) تحوّل النّموذج الإدراكي: مصطلح يفسر عملية التّغيير ونتيجته الدّائرة ضمن المقدّمات والفرضيّات الأساسيّة لنظريّة لها القيادة للعلم في مرحلة محدّدة من الزّمن. منذ أن استخدمها كون، انتشر استعمالها واسعاً، حتى في مجالات أخرى من التّجربة الإنسانيّة (المترجمة).

(**) غاليلو غاليليه (1564-1642): عالم فلكيّ وفيلسوف وفيزيائيّ إيطالي. نشر نظريّة كوبرنيكوس ودافع عنها بقوّة على أسس فيزيائيّة، فقام أوّلًا بإثبات خطأ نظريّة أرسطو حول الحركة، وقام بذلك عن طريق الملاحظة والتّجربة (المترجمة).

(***) يوهانس كيبلر (1571-1630): عالم رياضيّات وفلكيّ وفيزيائيّ ألمانيّ. أوّل من وضع قوانين تصف حركة الكواكب بعد اعتماد كوبرنيكس وغاليليه فكرة الدّوران حول =

مكتبة الفكر الجديد

(Kepler)، عقب عمل نيكولاس كوبرنيكوس (Nicolaus Copernicus) السّبّاق(*)، رأساً على عقب معتقد أنّ الشّمس تدور حول الأرض إلى إدراك مناقض مفاده دوران الأرض حول الشّمس، وهو ما عُرف بثورة كوبرنيكوس (Copernican Revolution). واندلعت ثورة موازية في القرن التّاسع عشر عندما جاءت نظرة وليام بيلي(**) (William Paley) للعالم، حيث يلائم كلّ شيء موضعه اللائق في الخلق حسناً وتماماً عبر حكمة خالقه، لتُعبّد الدّرب لانقلاب شارل داروين(***) (Charles Darwin) الجذريّ، حيث تموضع كلّ شيء في محلّه فقط تبعاً لإقصاء كلّ ما تبقّى عنه، في خضمّ صراع التّزاحم المنثال على الحياة الماضية قدماً في محدوديّة أماكنها ومواردها. وكذلك الحال مع ما يسمّيه إيمانيول كَنْت(****) (Emanuel Kant) مجازاً ثورة كوبرنيكوس،

= الشّمس كمركز لمجموعة الكواكب (المترجمة).

(*) نيكولاس كوبرنيكوس (1473-1543): راهب وعالم رياضيّات وفيلسوف وفلكيّ وقانوني وطبيب وإداريّ ودبلوماسيّ وجنديّ بولنديّ. أحد أعظم علماء عصره. أوّل من صاغ نظريّة مركزيّة الشمس وكون الأرض جرماً يدور في فلكها في كتابه **حول دوران الأجرام السّماويّة**. طوّر نظرية دوران الأرض، ويعتبر مؤسّس علم الفلك الحديث الذي ينتمي لعصر النّهضة الأوروبيّة من 1400 إلى 1600 م (المترجمة).

(**) وليام بيلي (1743-1805): تبريريّ مسيحيّ إنجليزيّ وفيلسوف يؤمن بمذهب النّفعيّة. معروف لتقديمه حجّة وجود خالق للكون عبر مفهوم العلّة الغائيّة الطّبيعيّة والتي استعملت في المثال المشهور لحجّة النّظام في الوجود أو حجّة صانع السّاعة والتي طوّرها بعد ذلك دعاة التّصميم الذّكيّ إلى مفهوم التّعقيد غير القابل للاختزال (المترجمة).

(***) شارل داروين (1809-1882): عالم تاريخ طبيعيّ بريطانيّ. اكتسب شهرته كمؤسس لنظرية التّطور والتي تنص على أنّ كلّ الكائنات الحيّة على مرّ الزّمان تنحدر من أسلاف مشتركة، واقترح نظريّة أنّ هذه الأنماط المتفرّعة من عملية التّطور ناتجة عن عمليّة وصفها بالانتقاء (الانتخاب) الطّبيعيّ، وكذلك الصّراع من أجل البقاء له نفس تأثير الاختيار الصّناعي المساهم في التّكاثر الانتقائيّ للكائنات الحيّة (المترجمة).

(****) إيمانويل كَنْت (1724-1804): فيلسوف ألمانيّ من القرن الثّامن عشر. آخر الفلاسفة المؤثّرين في الثّقافة الأوروبيّة الحديثة وأحد أهمّ الفلاسفة الذين كتبوا في نظريّة =

مكتبة الفكر الجديد

وهو مصطلح استعاره كرمز يدعم وصف الحداثة في كتابه **نقد العقل الخالص** (*Critique of Pure Reason*) لشرح تأثير نظريّة المعرفة في فلسفته المستجدّة البارزة، أو انحراف كارل ماركس عن جورج هيغل: يظهر أنّ كلّ نظام يحمل في صلبه نواة تدميره أو استبداله. يحدو عمل توماس كون، القابل للتّطبيق في ما وراء عالم العلم، بالمرء إلى التّساؤل، وقتما كان، عن أنواع الأفكار أيّها قابل للتّفكير وأيّها ليس بقابل.

ثمّة ما قد يصفه كيركغارد بالعظيم من نقلات التّحول القطعيّ الصّرفة ـــــــ تلك التي لإبراهيم في الإيمان ولغاليلو في علم الكونيّات ولداروين في علم الأحياء. بيد أنّ ما يأخذ بلبّي للغاية، بقدر الهنيهة بعد التّحول الموجّه إلى النّسق الجديد، هو برهة الأزمة التي بالكاد تسبقها، والتي تعوزها. تشكّل تلك البرهة، ومهما طال أمدها، اختباراً بالكاد يقبل التّأويل لواقع في منتصف الطّريق، واقعٌ هو خيال ما بين الأطر، متعذّر غالباً إدراكه أو تحديد موضعه.

ثمّة فينة مبهرة في أقصى خواتيم رواية **ملكة الجنّ** (*Faerie Queene*) لإدموند سبنسر(*) (Edmund Spenser) ، عندما تُنبّئ صيغة

= المعرفة الكلاسيكيّة. كان كانت آخر فلاسفة عصر التّنوير الذي بدأ بالمفكّرين الإنجليز جون لوك وجورج بيركلي وديفيد هيوم. طرح كانت منظوراً جديداً في الفلسفة أثّر وما زال في الفلسفة الأوروبيّة. نشر أعمالاً هامّة وأساسيّة عن نظريّة المعرفة وأعمالاً أخرى متعلّقة بالدّين وأخرى عن القانون والتّاريخ (المترجمة).

(*) إدموند سبنسر (1553-1599): شاعر إنجليزيّ وأحد أهم روّاد الشّعر الإنجليزيّ المعاصر. ومردّ تخلّد ذكره إلى قصيدته الرّمزية الملحميّة ملكة الجن (*The Faerie Queene*)، والتي قدّمت في جملة ما قدّمت، تبريراً للمذهب البروتستانتيّ. وبشّرت بالدّفاع عن الموقف البيوريتانيّ تجاه الكنيسة المطالب بتبسيط طقوس العبادة والتّمسّك الشّديد بأهداب الفضيلة (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

قابليّة اللااستقرار العالمَ أن شيئاً لا يدوم، وشيئاً لا يبقى. وهو ما الطّبيعة، إذ تعي أحقّيته في دفائن قلبها، مجيبة عليه لا محال. وما أنا هنا بعازم على إبراز ماهيّة ردّها ـــــــــــ رغم أنّها لا تجيب جاحدة أو مغيّرة الإطار تماماً بل معلّلة إيّاه من جديد، قائلة أنّ وظيفة التّغيير لا تقتصر على الذّهاب بالأمر بل على البوء به أيضاً. وإنّما هي تلك البرهة التي تسبق ذلك بلحظة بالضبط هي ما تدمغ النّقلة الكبيرة:

وإذ هي أنهت، صمتاً لطالما عَرَض،
فلا الطّبيعة خاطبت فضاءاً جيئة وذهاباً
لكن بعين ثاقبة مثبّتة، بقيت الأرض منظورة.
وفي الغضون، كلّ الخلائق، مشتافة وجهها،
إلى ختام هذه الواقعة المريبة بحقّ متطلّعة،
اعتصمت بطويل التّرقّب لما قد ينجم،
إلى أيّ الجهات ينبغي للمكان المستقلّ السّقوط:
وختاماً، رافعة بصرها بنظرة حبور،
انفصم الصّمت، ونطقت حكمها بقليل المقال.

تدرك النّقلة وجهة نظر اللااستقرار المتطرّفة، وتتبيّن بينما هي تحدّق، في الثّرى على ما يبدو، ما إذا كان ثمّة شيء فيها لا يزال حيّاً، لتسبك منه جواباً. ما الذي أحرزته للبقاء؟ هو من الأسئلة أعظمها.

كذلك قد تحدث هذه الأزمة المعرفيّة بصورة جدّ مألوفة في حالات شخصيّة: يغدو أحدهم بغتة مجرّد فائض عقب تحصّنه باعتقاد كونه ذا قدر معظّم عند أرباب عمله وزملائه؛ تُرفض تعسّفاً دون مسوّغ استمارة أحدهم المرشّح لعضويّة نادٍ أعضاؤه هم أقرب أصدقائه؛ يتشظّى أحدهم جرّاء قصّة حبّ ويرغب معرفة أنّى أمكن له أن يكون واهماً حول

مكتبة الفكر الجديد

الطّرف الآخر؛ أو، ببهجة أكبر، يحتضن أحدهم مفاجأة كونه محبوباً أو ناجحاً بعد أن بدا كمن أسلم الأمل منذ دهور[6]. ذاك مضمار الشّذوذ الذي يشغله لنا الأدب، خاصّة ربّما في هيئة الرّواية الواقعيّة القابضة. تراه يبرز ما يستشعره استشعاراً خياليّاً كحالك إذا ما لم يعد إدراكك للعالم يتلاءم وإطار فرضيّات لاواعيّة ما انفكّ عاملاً بموجبها. يتغيّر عالمك؛ تُعلّق حكايتك؛ تعجز عن تمييز الرّابط بين ما أنت عليه الآن وما سبق لك أن كنت عليه. لم تخلّف سوى تجربتك الشّخصيّة المربكة على صورة بيانات خام بليغة تصبو إلى بنية لها.

ما يجعل التّجربة في أعيننا أكثر واقعيّة لا افتراضيّة ذهنيّاً فحسب هو إدراك المعضل في قلب المألوف، وإدراكه وجدانيّاً في قرارة الذّاتيّ، إدراكه مجزّءاً ومن الصّميم: وهذا ما يستطيع جعل هذه التّجربة أكثر واقعيّة لدى أعمّنا، وليس افتراضيّة ذهنيّاً فقط. لكنّ ذلك يحيج الحالة المستشعَرة إلى نجدة إضافيّة، محصورة كما هي في ما استجدّ من مأزق ثقة ضائعة أو توهان مبهوت. ومن هنا يرى الذّاتيّ كم بالحريّ يعوز أكثر من الذّاتيّ: على سبيل المثال، كم يعوز الشّخص الآن حقّاً ولادة الفيلسوف داخله لإسداء النّصح في مشكلة البصائر الأخرى، أو التّتالي الذّاتيّ، أو التّعليل المبهم، أو علاقة الأفكار الممكنة بالأطر التي ترخّصها. وتلك المقتضيات هي أولويّة لتقسيم العمالة المريع عبر التّخصّص المنظّم الذي قد يفصل بين دراسة الفلسفة أو علم النّفس أو الإلهيّات وبين الحالات الإنسانيّة التي أوجبتها. كذا دائماً ما تمثّل الحالة الشّخصيّة، المبتدعة أو المعاد خلقها في العمل الأدبيّ، كذلك صورة مجازيّة بليغة كمدخل إلى ضرورة ما يربو على ما هو ذاتيّ، إلى الأفكار الكبرى تتفجّر من جنبات الظّروف ذات الصّغر الظّاهريّ التي أطلقتها.

مكتبة الفكر الجديد

قُل أنّ هذا ما لأجل تشييده قدّمت جورج إيليوت للعالم رواية ميدل مارش. ولمّا هي رائمة رأب أكثر الصّدوع سهولة بين الرّواية والعالم، تُخبر الرّوائيّة جورج إيليوت عن بطلتها اليافعة المتزوجة حديثاً العالقة في فترة انتقاليّة: «ليس أنّ حيرة دوروثيا الدّفينة هذه أمر غاية في الفرادة، ولا لي أن أفترض اعتبار الوضع مأساوياً، إذ عُلم بدخول السيّدة كاسوبون في نوبة بكاء عقب زفافها بستة أسابيع». تقرّ جورج إيليوت بشيء من الإحباط يُحدثه استبدال المستقبل الخياليّ بذاك الواقعي الجديد فإذا به «غير استثنائي، ولسنا ننتظر من أحد أن يستثيره مليّاً ما هو غير استثنائي». ثمّ هذا، وبمعزل عن أيّ رخصة:

لم يطوّع بعد عامل المأساة، ذاك القابع في أقصى حقيقة التّواتر، ذاته في إحساس المرء الأجشّ؛ وربّما لا تستطيع أطرنا تحمّل الكثير منه إلّا بشقّ الأنفس. ولو حُزنا ما ذَرِب من النّظر والإحساس بكامل حياة الإنسان الطّبيعيّة، لقارب ذلك الاستماع إلى العشب في نموّه وإلى قلب السّنجاب في خفقانه، ولزهقت أرواحنا من ذاك الزّئير الصّادح من ضفّة الصّمت المقابلة. لكأنّ أسرعنا يحثّ الخطى ببلاهة محاذياً الأكثر اكتنازاً بالمعنى (Middlemarch (1871-1872)، الفصل 20).

وما الرّوائيّ الواقعيّ في نظير هذا المضمار إلّا بذاته أحد ضروب «تحوّل النّموذج الإدراكيّ»، وهو مع هذا محتفظ بالإطار المقاوم بدوره من الدّاخل، بقول مضمر: ما الإطار المتظاهر بالإستواء إلّا مضلّلنا عما هو دائر فيه واقعاً. ليست المسألة غياب مثل هذه الرّقع المكنونة، وإن رجحت قلّتها إذا ما تكرّرت استساغة الكاتب للتّعارض: بل غالباً ما تجنح رقعها المكنونة، إذا ما طفح بالمضمون المُغالب كيلها، لتكون موضع تخيّل وتبيين وحتّى إدراك. «أسرَعُنا يحثّ الخطى ببلاهة محاذياً

مكتبة الفكر الجديد

الأكثر اكتنازاً بالمعنى». بيد أنّ الرّواية بحدّ ذاتها ليست من البلاهة في شيء، ولا هي خياليّة أو عمليّة بحتة، إذا ما تشبّعت عن الواقع بالأفكار الغزيرة لتمخّض عنها فكرة بسيطة وحيدة. إنّنا لنؤثر التّفكير بالأمر منفرداً، أو بأمرين على الأكثر والمستحسن كونها متنافرة؛ لكنّ تشابكاً معقّداً من ثلاث أفكار أو أربع أو خمس يعجزنا عن ملاحظة أنّ ذلك فعل تفكّر. فلتحاول إحصاء الأفكار في فقرة بليغة من رواية واقعيّة: لن تجدها بعد ذلك زمراً منفصلة. بعدها تغدو هاتيك الثّروة، غير ذات معالم ظاهريّاً، جوهر ما هو عليه التّفكّر الإنسانيّ ـــــــ فكر أدبيّ منجز بلغة الكائنات البشريّة، في نطاق ما هم عليه وما هم فاعلون. لكأنّ لكتّاب الأدب لساناً لا يكلّ عن قول: متاح لأيّ شيء أن يكون موضع تفكّر وأن يصبح لبّ جوهر الفكر، قبل كونه مضماراً محدّداً أو استحصاله لذاته على فئة متحاوزة.

مثل «فكر شيكسبير»

بيد أنّ شيكسبير ـــــــ وما سأنعته بـ«فكر شيكسبير» (Shakespeare Thinking) ـــــــ ما انفكّ يمثّل خلاصة الأدب هنا، عبر توفير عدّة إنسانيّة تبدو متقدمة بفاعليّة على أيّ إطار يبتغي تكبيلها.

تبحّر في تلك الفينة العظيمة المهولة التي لا تنضب في رواية **الملك لير** (*King Lear*) حيث ينتصب غلوسيستر فوق أعالي دوفر، معصوب العينين، هامّاً بالانتحار؛ يسلك به شاهده الكظيم إدغار، ابنه المُبعَد والمتخفّي، إزاء مستوى سطح المنصّة، بينما صُنع الجُرف بحذر لا وجود له ما خلا في مخيلة بصيرة غلوسيستر:

مكتبة الفكر الجديد

غلوسيستر: ظهر لي أن الأرض مستوية.

إدغار: بل هو منحدر مروع.

أصغِ! ألست تسمع لَجَبَ البحر؟

غلوسيستر: لا، حقاً.

إدغار: لما إذن تتنامى حواسك الأخرى مشوبة بلوعة عينيك.

وإذ هو متنكّر في هيئة مزارع فقير مستعملاً لكنة مزيّفة، ينجز إدغار ما ينجزه شيكسبير بذاته بأيّ حال لإعشاء كون غلوسيستر السّمعيّ، لاجئاً إلى الكلمات لوصف ما لا وجود له، موهماً أباه الضّرير بما يتمنّى أن تكون محاولة انتحار آمنة في أسوء الحالات. تلك برهة تجربة واختبار بوسع كيركيغارد أو كونارد استيعابها، بفَرَقٍ وارتجاف:

غلوسيستر: ضعني حيث تقف.

إدغار: هاتِ يدك. أنت الآن على بعد قدم من أقصى شفير.

ليس ذلك من الإطار المألوف في شيء. فتلك «القدم» واقعيّة إلّا أن «الشّفير» ليس كذلك: فكِلا العالمين الحسيّ ونسخته في ذهن غلوسيستر، المرئيّ ماديّاً والخفيّ، معتليان خشبة المسرح في أبعاد وجود مختلفة تمام الاختلاف، مقيّدان سويّة في آن. ويعدُّ ذلك الالتفاف المتداخل المتراصّ وغير المقسّم، الموازي لمدرسة الرّسم التّكعيبيّة(*) (Cubisim)، أكبر خاصيّة لكون شيكسبير، مولّدة لمشاعر يرجع صداها

(*) المدرسة التكعيبيّة: اتجاه فنيّ يتخذ من الأشكال الهندسية أساساً لبناء العمل الفني. ظهر في فرنسا على يد بابلو بيكاسو، جورج براك وخوان جريس في بدايات القرن العشرين. قامت هذه المدرسة على الاعتقاد بنظريّة التّبلور التّعدينية التي تعتبر الهندسة أصولاً للأجسام. لم تهدف التكعيبيّة التّركيز على الأشياء، وإنما على أشكالها المستقلّة التي حُدّدت بخطوط هندسيّة صارمة. فقد اعتقد التّكعيبيّون أنّهم جعلوا من الأشياء المرئيّة ومن الواقع شكلاً فنيّاً (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

للمفارقة في العقل كتجربة رؤية رجل ضرير لا يستطيع الرّؤية. وفي هكذا ميدان، يلعب المسرح ـــــــ أبرع وسائل الإعلام المرئيّة ـــــــ دور المرئيّ مقابل لا الخطاب فحسب بل أيضاً مقابل الخفيّ. لكأنّ ما في المشهد من مشاعر متمازجة يربو على ما فيه من أبطال، حتّى غدا شيئاً معقّداً بذاته تنبض فيه الحياة.

«أفلِت يدي ولأسمع وقع ابتعادك»، قالها غلوسيستر طالباً إلى المزارع تركه. على خشبة المسرح نرى رجلين بيد أنّنا نعي كونهم كذلك ثلاثة، إذ يُحسب الابن في شخصيّة المزارع مرّتان. وكأنّنا نرى مخيّلة غلوسيستر الغريرة في ذات كلّ وضعيّة من بدنه المترنّح. حينئذٍ يتصنّع إدغار جلبة مداس الأقدام، وفي هذا الفاصل النّفسيّ يشرع المزارع بالمغادرة والتّنحّي جانباً، بينما يبقى ابنه على بعد بوصات من الرّجل العجوز:

إدغار [جانباً على انفراد]: لما أستهين إذن بقنوطه
المبتوت به لشفائه.
غلوستر: آه يا أيّتها الآلهة القادرة.
[يجثو على ركبتيه]
هذا العالم الذي عنه أصدّ، وبأعينك
تتخلّص بجَلَد من عظيم ثبوري.
إن استطعت تحمّله أكثر، دون أن أهوي
لمقارعة عزائمك المتناغمة العظيمة،
وعلى حصتي المحترقة المحتقرة من الطّبيعة
أن تحرق ذاتها. إن عاش إدغار، فيا ربّ باركه!
أما الآن أيا صاحبي، إليك وداعي.

مكتبة الفكر الجديد

إدغار: أنت هالك، سيّدي، وداعاً.

ليهوي غلوسيستر قدماً، لا نزولاً مئات الأقدام، بل بضع بوصات مكبوباً على وجهه.

وإذ كل ما يجري هنا يحفّزني، ثمّة نقطة جوهريّة، مع ما يبدو من تناهي صغرها، أبتغي التّشديد عليها. لكن على منوال شيكسبير، ينبغي إزاحة أسرار صناعته عن المحور وإن عرضاً، في مسار الصّنع بذاته. لذا: واقعاً، لا وجود «للانفراد» لا في الصّفحات الرّبعيّة ولا في الأوراق المثنيّة للإخراج المسرحيّ الصّريح، حينما يجهر إدغار بصوته. وحريّ بقرّاء النّص الأصليّ، تماماً مثل المتفرّجين مباشرة ومثل الممثّلين الخياليّين أنفسهم، إدراك أنّ ذاك «انفراد» في غاية غرابة الحدث غير الموجّهة: هنا تجتمع كلّ ما للواقع من أبعاد ـــــــ يتحتّم عليك استنباط ماهيّة ما يحدث ومكانه وزمانه دون إشارات؛ عليك إعادة تجميع شتّى خطط الحياة وصيَغها الماثلة توّاً نصب عينيك. إنّه فقط تغيّر جزئيّ سريع للكلمة المتوقّعة ـــــــ يقول إدغار «يأسه هو» لا «يأسك أنت» وبهذا يتغيّر كلّ شيء على المستوى الكليّ، حاله حال ارتجاج هزّة أرضيّة تتردّد من الأسفل إلى الأعلى. يشبه ذلك حرص شيكسبير في استعمال الإعجام بمقدار ما يمكن معايرته من شذرة مخطوطة السّير توماس مور(*) (Sir Thomas More): لم يُكثر في مطلبه، وتركه بصورة رئيسيّة للتخطّيط؛ أراد للشّيء الانسلاخ إلى آخر، قبل أن يعرف أحد ذلك. آنذاك، ربما بعد جزء من الثّانية، تكون قد سَجّلت العيوب، والتّغيّرات الجسيمة، المودية

(*) السّير توماس مور (1478-1535): قائد سياسي ومؤلف وعالم إنجليزي في القرن السّادس عشر. هو قدّيس حسب الكنيسة الكاثوليكية الرّومانية. عارض طلاق هنري الثامن لكاثرين من آراغون، ورفض الاعتراف به رئيساً للكنيسة الكاثوليكية الرّومانية في إنجلترا، فحُبس وأعدم بقطع رأسه في برج لندن (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

إلى تغييرات في الإدراك انطلاقاً من مستوى هو بالضّبط دون الوعي الطّبيعي. وإذ نمضي قدماً كقرّاء وكمتفرّجين يجب علينا اجتراح معنى منه، كما لو كانت الدّراما حقّاً شكلاً من أشكال الحركة الحيّة أكثر منها ملخّص تنقّل أبله أو رسماً كاريكاتوريّاً مؤطّراً.

إنّ ذاك لهو «فكر شيكسبير». تراه يحوّل المفهوم الجامد لما هو خام، وما هو علاوة على ذلك تفسيريّ متخلّف عن متناول أيادي المتفرّجين، إلى ما يجنح كيركيغارد إلى تسميته «نقلة» خرقاء متمايزة رغم ركودها في العالم. تتواجد في إدغار حالة «لما إذن أستهين» جنباً إلى جنب الآليّة العاجزة عن التّداخل معها على هذا المسرح، إذ هو في آن دانٍ من أبيه وناءٍ عنه. ولا يسعه الكون شيئاً صامتاً، كحال كورديليا ذات مرّة: ينبغي له امتلاك كافّة الحماقة الواهنة لعزم مجازف مكشوف أفشى به للعالم بعذاب، عبر واقع مروع سوف يُختبر بشأنه. إنّها أشبه بنسخة راشدة صارمة لطفلة شارلز فيرنيهوغ، ناثرة أفكارها على العالم برفيع الصّوت. وذلك في عين شيكسبير هو عالم تدور في أمصاره رحى الأفكار، متعاونة وإن في النّزاعات، وبين النّاس حتّى وقتما يحدث ذلك داخل ذواتهم أيضاً؛ عالم يُسمع ككلّ صوتيّ، وإن أبصرنا انفصالاته، يعجّ بأصناف الأصوات والضّوضاء.

لا يقارن ما يقع في فكر شيكسبير قطّ بإعادة سبك شخصيّة صلدة وحكاية صريحة ـــــــــ يحاول غلوسيستر الانتحار تحت أنظار ابنه المتفرّج ـــــــــ بل هو أقرب إلى الفيزياء الوجوديّة (Existential Physics). مغزى ذلك أنّ أقصى الكون يبدو متحوّلاً تحوّلاً استعراضيّاً. يعرج الثّرى في الجُرف ليسقط متهاوياً إلى القاع مجدّداً. يقف رجل على بعد بوصات من رجل آخر وهو مع ذلك لا

مكتبة الفكر الجديد

يسمعه، لكأنّهما فجأة يظهران على شاشة مجزّأة لكونين منفصلين لكن متوازيين فيما لا يزالان يعتليان منصّة العالم عينها. ينصّ قانون «فكر شيكسبير» على ارتقاء الأشخاص والأفكار ذات الصّلة بهم وصولاً ليقابل بعضها بعضاً، على خشبة المسرح في الوقت نفسه، بغض النّظر عن كينوناتهم المتباينة. لطالما أحبّ شيكسبير الظّهور عشوائيّاً بجمهرة، صارّاً أبياته بوقائع ممتزجة. كذلك تراءى لشيكسبير كيفيّة عمل مبدأ الحياة بذاته منذ بادئ الزّمن ـــــــــ جاهلاً بعَمَه التّمايزات الرّاجحة إلى أن تُرغم أو ما لم تُرغم على إقحام ذواتها في وجود متمايز وعلى التّحقق في العالم. وما الشّخصيّات سوى قوى في مجال طاقة، مقاطع أشبه بالفعليّة منها بالاسميّة. وتوخيّاً للتّوكيد، ليس كوريولانوس مجرّد شخصيّة مسرحيّة: إنّما هو في طلعته الإنسانيّة الجليّة أقرب إلى كونه للحرب إله، وللجمهوريّة حسام، ولمدينة روما بذاتها تجسيد، يترقّب قوّته الجوهريّة لتنشط، وهويّته لتندمج وسير أحداث العالم. فيصبح ذاتاً من جديد فقط في الحصيلة أو من الخارج غيابيّاً.

ليس فحوى كلّ ذلك «تواصلاً» محضاً، إذ فيه ومضات احتكاك كهربائيّة وإعادة تكوّن عبر منصّة شيكسبير.

عندما صرخ غلوسيستر بتهوّر «إن عاش إدغار، فيا ربّ باركه!/ أمّا الآن أيا صاحبي، إليك وداعي»: أُعيدت صياغة «الصّاحب» في هذه الفينة في «إدغار» الواقف إزاءه، يشعر بذاته بغتة أنّه «إدغار» وكأنّ ذلك من صميم عقل والده. إنّما الواقع، في هكذا أثناء، وفي تخطّي الحدود الماديّة الرّاسخة ظاهرياً، هو شيء يحدث. فإذا بعالم شيكسبير الكلّي ينثني على حين غرّة ويتشكّل كردّ فعل على تغيّر مماثل في ذاته. وفي ندّ هذا العالم، يتعذّر على أيّ تجربة أو مغامرة البقاء تحت السّيطرة بما هو

مكتبة الفكر الجديد

متوقّع. حالياً يهفو إدغار إلى جانب والده المتداعي، مفكّراً: أُريدَ لهذا أن يكون آمناً؛ فما الأمر مادياً سوى بضع أقدام يسقطها مكبوباً على وجهه:

أمّا الآن أيا صاحبي، إليك وداعي.

إدغار: أنت هالك، سيّدي، وداعاً.

يهوي غلوسيستر

[جانباً] لكنّي لا أنفكّ أجهل أنّى قد ينهب الزّهو

ذخيرة الحياة، وقتما الحياة بذاتها

تنصاع للّص. أكان هو حيث ظنّ نفسه

إلى حيث خيّل له أنّه أُلصق. ـــــــ أحيٌّ أم ميّت؟

هاك، سيّدي! أتسمعني، سيّدي؟ قُلْ.

[جانباً] إذن قد يكون ارتحل حقّاً. بيد أنّه بُعث

ما أنت، سيّدي؟

غلوسيستر: امضِ ودعني أموت.

وما التّغيّرات الموصومة بالجانب إلّا أبسط المؤشّرات على التّنقلات في إطار الواقع الدّائر هنا. وتكراراً لم تَرد رمزيّتها لا في الصّفحات الرّبعيّة ولا في الأوراق المثنيّة، بل هي استنطاق استهلاليّ معاصر ومكبوح ومتثاقل. وهنا، إذ الرّجل عند سفح الجرف المفترض

مكتبة الفكر الجديد

هو غير المزارع عند قمّته، ثمّة مجموعة أخرى من الأصوات، وتخفٌ آخر. بيد أنّ الإنباء الأكثر عمقاً يتمثّل في الطّريقة التي ينقلب فيها الواقع الصّادق من الخارج المّاديّ إلى الباطن النّفسيّ، لكأنّ ما شوهد على المسرح سُخْر لالتفافة صياغة الانتحار الصّريحة: «أكان هو حيث ظنّ نفسه/ إلى حيث خيّل له أنّه أُلصق». للحين، «حيث ظنّ نفسه» هو المكان الذي تتمركز فيه المسرحيّة حاليّاً: في صماخ عقل رجل غير واعٍ، حيث، في آخر المطاف، قد يشتمل الخيال الصِرف («الزّهو») الذي قد هدّمه على واقع كافٍ ليجهز عليه.

بيد أنّ انبعاث غلوسيستر قائلاً: «امضِ ودعني أموت» ناقضته مقولة إدغار، «حياتك أنت هي معجزة»: إذ تميل الحياة مجدّداً على هاتيك الكلمات الأربع، كون المعنى المتكشّف يربو على الحسّ الحرفيّ أو الماديّ، وإن هو فيه مجسّد. هي الحياة معجزةٌ. ويسأل غلوسيستر في تأرجح الواقع: «أسقطت أم لا؟». وفي ردّه شدّد صاحبه: «فعلت، لكن ارفع بصرك». ثم لزم أن يجيب غلوسيستر في انعطافة أخرى: «واحسرتاه! لا عينان عندي». هنا، فجأة، بدا الأمر كأنّ غلوسيستر كان على كلّ مجدّداً مغشّى على بصره، في إعادة ترتيب خاطف، السّاعة، للزّمان كما المكان.

ليست هي الشّخصيّات، لا ولا هي الحكايات، ولا هي المحاور ولا الصّور ولا المعتقدات هي ما يدمغ فكر شيكسبير. فما الفلسفة الغربيّة إلى حدٍّ بعيد إلّا فلسفة الأشياء، وفلسفة الأسماء والمواد. ويصبو مفهومها عن المعرفة إلى توطيد وضعيّة الأداء. فتتطلّب حظر حوادث الزّمن العارض، في تملّصها من الفئة العليا أو القضيّة المفردة، إلى إحدى أطر المعنى. بيد أنّ شيكسبير قال في الوجود، وفي الفكر الذي

مكتبة الفكر الجديد

عليه المضي قدماً داخله لا فوقه فحسب، ما قاله غاليلو في الأرض: إنّه يتحرّك. وتلك كلمة أقرب إلى الفعل منها إلى الاسم. تصرخ السّيدة ماكبيث: « شُدّ أزري. سُدَّ على النّدم كلّ مأتى ومعبر (Macbeth, 1.5.42-3))): وليس النّدم مجرد مفهوم أو شيء، بل هو سير قادر في ذات مجرى الدّم وعبره. وحتّى تلك الكُليمة «لـ»، أكثر من «من»، هي ما تجعله توسّعيّاً توسّعاً خطيراً. وعلى المنوال نفسه، ليس السّيد ماكبيث مجرّد «رجل مذنب» (A Guilty Man): بمقدوره تحسّس ذنبه النّجيّ ينشب من حناياه لكأنّه الآن في صوابه واقع مستتر ـــــــــ «تعال، دعني إيّاك أمسك/ لست إيّاك أحوز، ورغم ذلك لا أزال إيّاك أرى» (2.1.34-5)ـــــــــ يظهر له جليّاً خنجر الجريمة جريمة بذاته مهدّداً أن يصير واقعاً أكبر ممّا لديه.

إنّما تنفذ قابليّة التّنقّل الشّيكسبيريّة الرّشيقة بين الأبعاد الوجوديّة إلى العقول المعاصرة عبر ما فعله في مطلع عشرينيّات القرن العشرين كلّ من وليام جيمس وجون ديوي(*) و ألفرد نورث وايتهيد(**) (A. N.

(*) جون ديوي (1859-1952): مربٍّ وفيلسوف وعالم نفس أميركيّ وزعيم من زعماء الفلسفة البراغماتيّة ومن أوائل مؤسّسيها. يقال أنه هو من أطال عمر هذه الفلسفة واستطاع أن يستخدم بلياقة كلمتي "العلم" و"الدّيمقراطيّة" القريبتين من الشّعب الأميركيّ. يعتبر من أشهر أعلام التّربية الحديثة عالميّاً، وارتبط اسمه بفلسفة التّربية لأنّه خاض في تحديد الغرض من التّعليم وأفاض في الحديث عن ربط النّظريات بالواقع من غير الخضوع لنظام الواقع والتّقاليد الموروثة مهما كانت عريقة. هو الأب الرّوحي للتّربية التّقديميّة أو التّدريجيّة وهو من أوائل مؤسّسي المدارس التّجريبيّة في أميركا مع زوجته في جامعة شيكاغو بين سنتي 1896–1904 (المترجمة).

(**) أ. ن. وايتهيد (1861-1947): عالم رياضيّات وفيلسوف إنجليزيّ. كتب في الجبر والمنطق وأسس الرّياضيّات، وكذلك في فلسفة العلوم والفيزياء والميتافيزقيا والتّعليم. أشرف وايتهيد على أطروحات درجة الدّكتوراة لكلّ من برتراند راسل ووليام فان أورمان كوين. أثّر في منطق الفلسفة التّحليليّة، بل وجميع عناصرها في الواقع. شارك =

مكتبة الفكر الجديد

(Whitehead مع الفلسفة العمليّة(*) (Process Philosophy). ففي منظورهم، يقوم الوجود على الأحداث قبل الأشياء، على الأفعال قبل الأسماء، على التّغيّر والتّسلسل والسّيرورة أكثر من الرّكود والثّبات. فالحقائق الأوّليّة هي أحداث خاطفة، لا هي أشياء منفصلة ولا أشكال مسبقة الصّوغ. فليست قواعد نحو الحياة وصرفها فعلاً وفاعلاً ومفعولاً به مقروطين ثمّ مؤلّفين بكدّ عبر تسلسل منطقيّ مطّرد. فإذا ما آزرت عوامل الكون بعضها بعضاً لينبثق شيء عن ذواتها دون المبالاة بالإدراكات المتشعّبة، وقتئذٍ تتولّد الأحداث والظّروف. في الفيزياء الرّياضية التّقليديّة التي جلبها إسحق نيوتن(**) (Isaac Newton) إلى عالم شيكسبير، وُجد

= في تأليف مبادئ الرّياضيّات الحديثة مع راسل، وكذلك في وضع الأطروحة الميتافيزيقيّة العمليّة والواقعيّة. حاصل على وسام الاستحقاق وعلى زمالة الجمعيّة الملكيّة (المترجمة).

(*) الفلسفة العمليّة: تقوم على أساس حيويّة الوجود، وأنّه ينبغي التّركيز أوّلًا على طبيعة الوجود الديناميكيّة في كل ما تحتويه من حساب الواقع الفلسفيّ الشّامل ومكاننا في داخلها. وإذ تؤكد الفلسفة العمليّة على أن كلّ ما في الواقع وبشأنه يجري ويطرأ فيها باستمرار، إلّا أنّها لا تنكر وجود جوانب مستقرة استقراراً مؤقّتاً ومتكرّرة تكراراً يصحّ الرّكون إليه. بيد أنّها تعتبر جوانب الثّبات تلك سيرة مألوفة لنظم ديناميكيّة تنشأ نتيجة تفاعل الأساليب الدّائر باستمرار. تحدّد الفلسفة العمليّة الواقع الميتافيزيقي بما فيه من التّغيير والتّطوير (المترجمة).

(**) إسحق نيوتن (1642-1727): عالم إنجليزيّ من أبرز العلماء مساهمة في الفيزياء والرياضيات عبر العصور وأحد رموز الثّورة العلمية. شغل منصب رئيس الجمعيّة الملكيّة، وعضويّة البرلمان الإنجليزيّ، إضافة إلى تولّيه رئاسة دار صكّ العملة الملكيّة. أسس كتابه **الأصول الرّياضيّة للفلسفة الطّبيعيّة** الذي نشر لأول مرة سنة 1687، لمعظم مبادئ الميكانيك الكلاسيكيّة. كما قدم مساهمات هامّة في مجال البصريّات، وشارك في وضع أسس التفاضل والتكامل. صاغ قوانين الحركة وقانون الجذب العامّ التي سيطرت على رؤية العلماء للكون الماديّ للقرون الثّلاثة التاليّة. صنع أول مقراب عاكس عمليّ، ووضع نظريّة عن الألوان مستندًا إلى ملاحظاته التي توصّل إليها باستخدام تحليل موشور مشتّت للضّوء الأبيض إلى ألوان الطّيف المرئيّ. صاغ قانوناً عمليّاً للتّبريد ودرس سرعة الصوت. بالإضافة إلى تأسيسه لحساب التّفاضل والتّكامل، وساهم نيوتن أيضًا في دراسة متسلسلات القوّى ونظريّة ذات الحدّين، ووضع طريقة نيوتن لتقريب جذور الدّوال (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

المكان والزّمان خارج الكينونات التي شكّلت الكون: هي أدّت قسطها كماعون أوّليّ أو إطار مرجعيّ فيه دُسّت كل محتويات العالم. إلّا أنّ في عالم شيكسبير، يبدّل كلّ حدث شكل عالمه وإطاره في طرفة عين ـــــــــ أو كما يقدّمه الفلاسفة العمليّون حيث يعيد كل ظرف إيجاد المكان والزّمان في داخله أو حوله، كجزء من صراحة حصوله.

ليست كلمات شيكسبير واقفة عند حدودها كخُدَد في مجمع إعرابيّ مسبق التّشكيل؛ ولا هويّة أبطاله معرّفة باسم ومفهوم موضوعين؛ ولا أفكاره وناسه مقيّدون بأصفاد عالم مسوّى. قد يكون ذلك عملاً من الدّرجة الثّانية حيث يظهر شيكسبير بذاته مبدئيّاً مبدئيّة مثاليّة. أخوض في هذا الفصل غمار الانحباس في الأطر العمليّة، والتّفجّر من جنبات هذه الأطر، والكون في تنقّل بين الأطر؛ لكنّك ترى هنا مع شيكسبير الشّيء المحايد المناضل ـــــــــ تنوّع الوجود الإنسانيّ في قلب مخطّط العالم الأساسيّ ـــــــــ عاملاً على شاكلته عبر بعض أساليب العيش الأوّليّة الأوسع نطاقاً من أيّ إطار أو شكل سيستوطنه مؤقّتاً فحسب. ضَبرَ كوبرنيكوس وكيبلر عيوباً كثيرة شتّى كالإجبار على تبديل إطار الفهم الفلكيّ الرّاهن وإن من داخله. لكن في حالة شيكسبير، في الفكر الأدبيّ الأكثر تحرّراً من الأغلال اللغويّة، ليس كلّ موطن فكر عيباً كبيراً إذ هو بذاته بالقوّة «مركز العالم الفكريّ» اقتباساً من جملة جون كيتس(*) (John Keats) في رسالة بتاريخ 13 آذار/ مارس 1818. فما من

(*) جون كيتس (1795-1821): شاعر إنجليزي أصبح واحداً من شعراء الحركة الرومانسيّة الإنجليزية المهيمنة في مطلع القرن التّاسع عشر. خلال حياته القصيرة هوجمت أعماله من قبل النّقاد في ذلك العهد، لكن كان له تأثيره الهائل بعد وفاته على شعراء مثل ألفرد تينيسون. تعتبر سلسلة الأغنيات القصيرة التي كتبها كيتس اليوم تحفاً فنيّة ولا تزال من أكثر قصائد الشّعر الإنجليزيّ انتشاراً (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

فئة فكر تطيق حمل كل هذه العوالم الكامنة. وبوسع شيكسبير وما في أعماله من نوى أن تعشوشب في أيّ إطار وتهيضه.

مغامرة المعنى

لهج لسان الكاتب النّيجيريّ وولي سوينكا(*) (Wole Soyinka) بتعويذة حال احتضاره آناء فترة اعتقاله، في حُلكة سجنه الانفراديّ ـــــــــ هي مقولة بيكاسّو الإبداعيّة، «لست أتوخّى، أنا أجد». كرجل حرف، كان على هاتيك الحروف معوّلاً. بيد أنّه ما انفكّ متشبّثاً بها الآن لا لمراميها الفنيّة التي أقحمته في مشاكل مع الحكومة في بادئ الأمر، بل لاستعمالها خدمة لمرامي البقاء. وإذ سوينكا يقارع في هذه الحجرة حملات لاصوّريّة تبطش بهويّته، كانت له تلك المقولة محكّ الذّهب. فلم تبرح مستحضرة نوعاً ممّا في صميمه من غريزة وجود باطنة دقيقة، تترقّب تحفيزها بمرونة.

أجزت عبارة بيكاسو في نفس ذاك السّجين عمّا يُفترض أن يبدو في أعين سوينكا أكثر رحابة وبالتّأكيد أكثر تفلّتاً من مجابهة محنة النّهاية: ألا وهو، «التّنقيب الواعي عن الذّات الدّفينة» (The Conscious Quest for the Inner Self). وإذ هو مرتاب في وعيه الطّبيعي كما لو كان إطاراً مزيّفاً اشتدّ فيه نزوع رسول ختّار إلى تضخيم ذاته، اتّخذ سوينكا مقولة «لست أتوخّى، أنا أجد» سبيلاً لقول: «إذن للفِعال وحدها أن ترسم ملامح الوجود الحقّ في دفاعه عن رؤاه الحقّة»[7].

(*) وولي سونيكا (1934-): كاتب نيجيريّ حائز على جائزة نوبل للأداب سنة 1986. يعدّه البعض أفضل كاتب مسرحيّ في أفريقيا قاطبة. أُلقي القبض عليه لتزعّمه مظاهرة احتجاج شعبيّة ضد حكومة الرّئيس أوباسينجو؛ لفشلها في مكافحة الفساد والجرائم، ومطالبته بدستور جديد للدّولة ليُفرج عنه بعدها (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

لطالما أقمت الدّليل على إمكانيّة حصول هكذا فِعال أينما كان ـــــــــــ لا في الصّنائع فحسب، بل في نُهَز العقل، وفي الزّهادة، وعلى الورقة، وفي الخطاب وفي التّلاوة. أغلب الظّن أنّنا، وربّما بلا مناص، واقعون في شراك أطر زائفة، ووجهة نظر عالميّة مُعيقة. بيد أنّه ما من نظام مصيب في تحديد التّجربة العاجزة عن تخطّي ما هو محدّد لها من مُنفَسَح. فلا يقدر الوعي على الاضطّلاع بالإمامة بل يفتقر إلى إخطارٍ من شيء متباين عنه وسابق له، شيء يترقّب «إيجاد» (To Find) محرّضه وفرصته في قلب أرضيّة إدراك قابضة عمهيّة للتّجربة.

لست أدّعي أنّ تلافي الأطر هو إمّا ممكن أو مستحبّ برمتّه، إذا ما تعيّن علينا حقّاً تبنّي تحذير ويلفرد بيون عن مدى حيويّة العثور على عتاد تفكّر نكتسب أفكارنا عبره. ولا أنا أدّعي قابليّة نجوم الأفكار والأحاسيس من الأسفل بصفاء وبراءة، كما لو لم تكن متأثّرة سلفاً بالأطر الضّمنيّة المكتسبة كطبيعة ثانويّة في خضمّ مجرى الحياة. إلّا أنّ ثمّة في الفكر الأدبيّ ثلاثة عوامل تحملنا بصورة متميزة إلى ما وراء التّطبيق بالحذافير والبرمجة المعدّة آنفاً. أحدها هو التّعدّديّة المشبِعة للعوامل المتداخلة الضّالعة في إعادة إيجاد أيّ حالة إنسانيّة ذات دلالة؛ ثانيها هو طاقة اللغة ومصافها وغورها التّاريخيّ في منتهاها الحرّ، العائدة على الفكر بما يربو عن مران توسيم متعاصر؛ ثالثها هو وجود شخص ثانٍ، زوجين آخريين من الأحداق، هم صنيعة النّهزة بغية التّبصّر في ذوات موازية واختبارها في وضعيّات تحاكي وضعيّة أحدهم، مع وقت أطول لاحتواء استبصار مماثل في غضونه يتعدّى ما يحظى به أيّ شخص أصليّ في كثافة الأمور الآنيّة.

فالأمر إذن هو حيويّة الأدب في المعضلات المعاصرة لاستكشاف المعنى. يقدّم الكتاب المحفّز العظيم **بعد الفضيلة** (*After Virtue*)

مكتبة الفكر الجديد

(1981) لألسدير ماكينتاير(*) (Alasdair MacIntyre) فرضيّة العالم المعاصر المشيّد بتنافر من شظايا عدّة ميادين مختلفة، وتقاليد، وأطر ولغات من ماضٍ غابر، ومزاعم متزاحمة هي الآن متزعزعة. يستهلّ كتابه موعزاً إلينا تخيّل كارثة في عالم العلوم تدمّر فيها قبيلة بربريّة على حين غرّة متن معرفة برمّته. ساعتئذٍ يحاول النّاجون عقب الكارثة جمع الشّتات المتبقّي، جلّ ما يجدونه في يمينهم هو جذاذ، ومخرجات اختبارات منفصمة عن السّياقات النّظريّة التي جعلتها ذات معنى، وأدوات نُسي جدواها. بيد أنّ أفظع نازلة في هذا التّصوّر إنّما هي أنّ أحداً ليس بعد الآن مدركاً لماهيّة ما يفعل. يقول ماكينتاير أن تلك محاكاة لما يظنّه كارثة غير معترف بها في عالم الأخلاق، والمعنى والمرام المتوارث في أوقاتنا. يشبه ذلك جعجعة غير متناسقة من أصوات متباينة بضراوة مسموعة في الرأس، متأتيّة من أوقات ومصادر مختلفة شتّى.

بيد أنّني أجادل في كون هذا المستودع الخصيب لذاك التّناثر والذّهول هو الأدب بذاته والعالم العمهيّ أو الجماليّ الذي يبقيه مشرعاً. وذاك هو ما يحيله بؤرة مغامرة لا كارثة فحسب.

(*) ألسدير ماكينتاتر (1929-): فيلسوف وعالم أخلاق إسكتلنديّ. عُرف بإسهاماته في فلسفة الأخلاق والفلسفة السّياسيّة كما له العديد من الأعمال في تاريخ الفلسفة واللّاهوت. يعمل حالياً في مركز للدّراسات تابع لجامعة لندن المتربوليتانيّة، كما يشغل منصب أستاذ فخريّ في قسم الفلسفة في جامعة نوتردام. يعدّ كتابه **بعد الفضيلة** (*After Virtue*)، الصّادرة ترجمته العربية عن مركز دراسات الوحدة العربية سنة 2013 للدّكتور حيدر حاج اسماعيل، أحد أهمّ الكتب التي تتناول الثّقافة الغربيّة وقضيّة الفضائل والأخلاق. ويطرح الكتاب السّؤال الآتي: إذا كانت الفرديّة هي الأساس، فأين تكون الأخلاق والفضائل؟ فالفرديّة والأنانيّة توأمان ولا يصلحان لبناء المجتمعات. ليجيب المؤلف بالقول إنّها تتأسّس على مذهب الفيلسوف اليونانيّ أرسطو الذي رأى أنّ خير الأمور الوسط (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

2. التّرجمة

«التّجربة الشّعريّة» و«رفع أعيننا عن الورقة»

في مقال عن التّجسيد والتّجسّد في الشّعر (Embodiment and Incarnation)، يتذكّر ليس موراي حواراً كان له حول قصيدة معيّنة، لم تخطّها أنامله، مع قارئ رزين لكن اعتياديّ يعرفه أتمّ المعرفة:

قال لي صديق ذات مرّة: «مَثَلْتُ في هذا الموضع عبر قصيدة، وإذا! انسلّ دماغي من رأسي، بلا ألم يُذكر. فأجبت: «هاه؟» وعاودت قراءة ذلك، فعاد ما حصل ليحصل، هنا بالتّحديد، ولم أجد لذلك تفسيراً أقدّمه لنفسي»[8].

وهذا هو حال القصيدة هنا، ينسلّ دماغ القارئ خارجاً. فلا يبدو الفكر السّائر، على هذه الصّفحة، منتمياً إلى الكلمات فقط بل إلى العقل السّاكن فيها؛ عقل يتصوّر كذلك، على ما يظهر، خواطره في القارئ، والقارئ يتصوّر خواطره فيه، ويبلغ التّمييز بين الاثنين أقصى تشويقه إذ يمسي غير جليّ. إنّ ذلك لاختبار جلل للوقوف على حقيقة ما إذا لم يبرح ذاك الحيّز المفتاح مكانه في القصيدة، باعثاً الشّعور نفسه، في المرّة القادمة التي يفيء فيها موراي إليه. إذ ذاك فعلاً ما ينتهي إليه: ذاك المركز هناك مجدّداً، عابر إنّما متكرّر حتّى في مفاجأته. في التّعليم، في مجموعات القراءة، الوظيفة الإيعازيّة تلك ـــــــ لا هي كلام تالٍ ولا هي شرح، هي فقط تلك القدرة الصّامتة الأوّليّة على موضعة الحيّز الشّعريّ والإشارة إليه ـــــــ هي أول بديل حاسم لإعادة الصّياغة من قلب الأطر الاصطلاحيّة، إلى تولّي محاولات مفاهميّة، أو إلى تعبير وجيز عن الاستقامة.

مكتبة الفكر الجديد

وعن تلك «التّجربة الشّعريّة» تجربة العودة إلى نفس الحيّز المعبّأ، سواء بالنّثر أو الشّعر، ومعرفة أنّه لا يزال يحوي نفعاً، كجزيرة في قلب العالم ـــــــــ يستخلص موراي مع ذلك الإنذار: «بوسعنا خوضها مراراً، سرمداً في كل مرّة، بيد أنّنا لا نستطيع خوضها بانتظام». فنحن بحاجة إلى إقلاع يفيض عاطفة ليذكّرنا بما يمكن للحياة الإنسانيّة أن تكون. «أُطلقت رصاصة عائدة إلى مكان ما في صدورنا». نحتاج الأدب في أدنى ما نحتاجه ليعيننا على المكوث أطول في مكان ما، في مزاج ما، أو في ذهنيّة ما لا يسعنا القطون فيها على حسابنا. ما يعني أنّنا نعوز الأدب ليمسك لنا حتّى ما نعجز عن الاحتفاظ به كليّاً أو المواظبة عليه.

وعلى قدم المساواة، لا يستطيع القارئ بدوره الثّواء ببساطة في الكتب أو البقاء في حناياها. لعلّة واحدة هي حاجة القارئ إلى التّوقف عن القراءة ليمعن في التّفكير ثمّ ليحسن القراءة مجدّداً. وذلك ليس فقط خشية أن يصير الاهتمام بالأفكار النّظريّة مستنفِداً بالكامل. أعنّي أنّه إلى حدّ ما بحقّ غالباً ما يجد القرّاء أنفسهم غير قارئين، كما هي القراءة، في صماخ الكتاب، بل عوضاً عن ذلك بغتة متفكّرين. أو تراهم يبتعدون عن الكتاب ليجدوا أنّهم لا ينفكّون يفكّرون بجزء صغير منه بمفرداتهم الخاصّة. يصحبهم شيء منه ليعاودهم بعد تصرّم السّنين في سياق حياة جديد. إنّه لمن المهم في مكان عدم التّقيّد الدّائم بصيغة الكتاب الكاملة والانحباس فيها. وإلّا لبقي القارئ عالقاً في الأُحبولة، أو في الصّياغة مسلوبة الشّخصيّة أو في الشّيمة الانطوائيّة، لكأنّ الكتاب شيء بحدّ ذاته، محفور في الصّخر، اطّراد مستمر أزليّ لا إنسانيّ. إذ ليس الكتاب هنا فحسب، حيثما يظهر كونه.

مكتبة الفكر الجديد

كتب الشّاعر الفرنسيّ إيف بونفوا[*] (Yves Bonnefoy) مقالة دقيقة منقولة على صورة رفع أعيننا عن الورقة (Lifting our Eyes From the Page)، كان له فيها مقولة يقولها مقابل القراءة المبالغ في احترافيّتها والعالقة في النّص كليّاً[9]. وهو ما لا يفعله الكتّاب أنفسهم في خضمّ كتابة النّص كما يقول بونفوا، وليس كذلك وُجد ما يُسمّى نصّاً بذاته:

محكوم على قرّاء يكتبون فقط عبر الاستنباط من صفحات غيرهم وعبر مراكمة عناصر المعنى البسيطة (خدمة لتأويلهم الخاص) أو سيماء أبعادها الإنشائيّة، بتهمة استخدام كلمات ذات خاصيّة مفاهميّة بارزة ـــــــ أي مجرّدة وخالية من معرفة مباشرة بأمور يستهدفها الزّمن والتّناهي ـــــــ قادرة فقط على تهميد ما كان في أعمال آرثر رامبو[**] (Arthur Rimbaud) أو أنطونين أرتو[***] (Antonin Artaud)،

(*) إيف بونفوا (1923-): شاعر وناقد أدبيّ ومترجم أدبيّ فرنسيّ. هو من روّاد شعراء فرنسا في القرن العشرين. له أثر هام على الأدب الفرنسيّ بعد الحرب العالمية الثّانية. له عدد من الدّراسات في الفنون وتاريخ الفن، وعدد من التّرجمات الأدبيّة، منها ترجمات لأعمال شيكسبير (المترجمة).

(**) آرثر رامبو (1891-1954): شاعر فرنسيّ. كتب أشهر أعماله وهو لا يزال في أواخر مراهقته. أثنى عليه فيكتور هوجو وقتها معتبره "طفل شيكسبير". توقّف عن الكتابة كليّاً قبل بلوغ الحادية والعشرين من عمره. وباعتباره مشاركاً هامّاً في حركة التّدهور، فقد أثّر في الأدب الحديث كما في الموسيقى والفن. يُشار دوماً إلى رامبو على أنّه أحد الطّائشين المتحرّرين من الأخلاق والعادات. وقد سافر في رحلات كثيرة إلى ثلاث قارات قبل أن يصارع السّرطان ليموت قبل أن يتمّ السّابعة والثّلاثين من عمره (المترجمة).

(***) أنطونين أرتو (1896-1948): شاعر سرياليّ وممثّل وناقد وكاتب ومخرج مسرحيّ فرنسيّ. ساهم في بلورة ما يُعرف بمسرح القسوة في كتابه المسرح وقرينه (*Le théâtre et son double*) الذي يعدّ المرجع الأول لتوجّهه المسرحي. ويعّد أرتو امتداداً طبيعيّاً لاتجاهات رفض الواقعيّة والتّمرد عليها، ولكنّه جمح إلى مدى أبعد ممّا ذهب إليه غيره من أصحاب الاتّجاهات المناهضة للواقعيّة. أثر بكثير من مخرجي ما بعد الحرب العالمية الثانية (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

أو في أعمال كثيرة أُخَرْ، حبوراً أو معاناة أكثر مباشرة وأكثر عنفاً.. قد يخشى أحدهم تقزيمها إلى أن لا تعدو كونها لعبة ـــــــــــ لعبة لا مسؤوليّة فيها ما خلا تلك الذّهنيّة ـــــــــــ بينما يُحتمل في المقابل كون العمل الممحّص تجربة في مأساة الحياة.

تجد ذاك المنبع الذي منه أتى (في أعمال ريمبو أو أرتو أو في أعمال ديكنز أو كونارد) كامناً خياليّاً في مكان ما حيث هو الآن: فللعمل هالة تطوّقه، وآثار ممّا دفع به إلى عالم الكينونة لم تبرح هذه الكينونة. ينبغي للعمل المكتمل ظاهريّاً تحرير ذاته كما يقول بونيفوي، حتّى من شبكة دلالاته الخاصّة، وحتّى من صيغته المجبولة بأناة، لجعل العمل حيّاً في سَمْتِ القارئ الخاص. ليس المرام قطعاً تجريد اللغة من قيمتها، بل القول إنّ على اللغة التّحوّل إلى معناها. ولا جَرَمَ أنّ الخطر المحتوم هو أنّ قدرما يمكن لما ينأى به القارئ من مأثور المعنى الضّياع أو التّحريف بسهولة يمكنه كذلك أن يُدعّم في تجسيده الذّاتيّ الجديد. وكم هي مهمة إعادة القراءة للتّحقّق من إدراك المعنى وإنعاشه، إذا ما رجع القارئ وولج مجدّداً إلى اللغة الحرفيّة كرّة أخرى، كما فعل صديق موراي. بيد أنّ العمل نقّال، وعليه التّمتّع بقابليّة النّقل، رغم حاجته الماسّة إلى الرّجوع إلى بعض أحواز التّفكير، إلى بعض الأشخاص، خارج النّص المحاكي لمكان وشخص تمخّض عنه بادئ الأمر. وإلّا، لبقيت الكتب أسرى ذواتها، ما لم يضطلع القرّاء بدور مستخدميه وعملائه، في كهف الزّيف المأطّر لأفلاطون.

إنّ التّقطّع الحيويّ وفقاً لبونيفوي: التّنحي عن الكتاب ابتغاء العودة إليه في مستوى مغاير أو في سياق جديد؛ القدرة على ترك جائشة بحثاً عن جائشة أخرى؛ استباحة مباغتة لبعض أفكار أو ذكريات هي أكثر

مكتبة الفكر الجديد

خطراً في بساطتها وأكثر وعورة في ترابطها من أن يحذو عقل ضيّق التّفكير حذوها. إنّها سبل تفكير أدبيّ سالكة ذهاباً وإياباً. فالتّقطّع يمضي في القصيدة بذاتها أكثر من وجوده المتواصل: فينبغي، وفق بونيفوي، للجامح بخشونة، وشبه المكتوب وغير المكتمل أن يجد له حيّزاً متطفّلاً في صماخ المكتوب والفصيح، معرقلًا نزوع الأدب إلى الصّيرورة لذاته عالماً. فكّر مثلاً في المدى الفاصل بين ختام أول مقطع شعريّ وبداية الثّاني في إحدى أعظم قصائد جورج هيربرت: **الزّهرة** (*The Flower*) في انتعاشها من الهجوع:

يضمحلّ الأسى
مثل الثّلج في أيّار،
كأنّ شيئاً بارداً كهذا لم يكن.
من كان ليظنّ أنّ فؤادي الذّاوي
قادر على استعادة اخضراره؟ إذ كان ذهب
بعيداً تحت التّراب...

مباغت هو وصاعق الغياب التّام لما طالما بدى منيعاً جزماً وحتماً: فلا «يتقدّم» الشّاعر، بل يرغب في العودة إلى فكرة ثانية، إلى محاولة أخرى من زاوية مغايرة، باحثاً ليجد الاستمراريّة المضمرة حكاية انتقاله المفاجئ من شتاء إنسانيّ إلى ربيع إنسانيّ وإيضاح هذا الانتقال. أو أن يحار لغياب الإيضاح. من ذا الذي فكّر فعلاً بمطلع المقطع الشّعريّ الثّاني ذاك؟ قد لا يكون هنا، على هيئة شيء في هذا العالم، لم يخطر لهيربرت قوله. أحد لن يتلمّسه؛ أحد لن يلحظ إن هو لم يُكتب، أو إن هو كبا عنه. للقصيدة موطئ قدم بين ذرّات الهواء، كي تنغى، بلا مسبق تبرير ما خلا وجودها لتنوب عمّا لا مكان له عدا بها، أو كي تراوغ فقط، في العالم.

مكتبة الفكر الجديد

ويختتم بونيفوي بعبارة فاصلة: «ليس النّصُ للقصيدة مكانها الحقّ، إنّه محض درب تسلكه».

حيّز الاستحالة في الأدب

لكن ما هو بالتّالي «الحيّز الحقّ» للأدب (The True Place) بل وأين هو في العالم محلّه ومن المستقبل؟ يفترض بعض التّفكّر التّأمليّ في القراءة، المنجز على مدى بضع سنوات خلت حديثاً، وجود أسباب وجيهة تكمن خلف صعوبة موضعة ذلك «المكان الحقّ» وتقييمه. وأراه ناجعاً تلخيص ثلاث فرضيّات أساسيّة قبل بذل شيء من جهد نهائيّ في الخاتمة.

أولًا، ليست القراءة ولا الكتابة عمليات فطريّة أو آنيّة ـــــــ كما يجيد معرفتها كل طفل يكافح في تعلّمه. يقيم علماء الأعصاب (Neuroscientists) الآن الدّليل على كون القراء وليدة التّكانف أو التّكيّف الآنف، إذ تتكيّف وظيفة بيولوجيّة آنفة ـــــــ في هذا المضمار، تطوّر سعة القشرة الدّماغيّة على تمييز الأشياء نظريّاً ـــــــ لتفي بوَطَرٍ مغاير لما نشأت له في الأصل. فعلى المستوى الفطريّ، «اقترأ» الصّيادون العالم الماديّ حقّاً، لكن على سجيّتهم: «فكّكوا بسلاسة رموز آثار مسير الحيوانات. فخوّلهم الاستقصاء الدّقيق لما تكسّر من الأغصان أو ما بهت من أثر المسير في القذارة تبيان نوع ما مرّ في الجوار من حيوانات، وحجمه، ووجهة قصدها، ناهيك عن تفاصيل أخرى هي للصيّادين قيّمة»[10]. يأوي في صماخ هذا التّخصّص القشريّ المتطوّر لاقتفاء آثار الحيوانات آخرُ تطوّر لأكثر نظم القراءة اصطناعيّة لتفكيك شيفرة المعنى. فلا غرابة آنئذٍ أنّنا نحيط بالكلمات علماً، لا عبر قوائم مفردات، بل عبر قصارى الجهد لاقتناص معنى الأشياء ـــــــ

مكتبة الفكر الجديد

ملاحقتها والنّفاذ منها ـــــــــــ وإن معدّلة بفعل أناة في الفهم مكتسبة وضروريّة وآجلة.

ثانياً، يقف نظام الكتابة والقراءة المتطوّر بذاته على أقصى تُخُم بين ما هو ماديّ وما هو معنويّ. في الكتابة المصريّة الهيروغليفيّة، يطابق رمز البيت شكل بيت وإن مشهود من علٍ كما قد تراه الآلهة: استنساخ ماديّ لشيء ماديّ. بيد أنّ في نموّ الأبجديّة المنطوقة برهان على عدم تطابق الكلمة شكلاً مع معنًى تدلّ عليه. فلا يقتصر دور العقل الآن على فكّ الشّيفرة من نسخة عن الرّؤية المباشرة منقولة ببساطة بل عبر تفعيل آليّات نقل ذهنيّة باطنيّة أكثر دقّة[11].

وما التّحوّل الجسيم من الثّقافة المنطوقة إلى المكتوبة سوى توكيد بالغ لما سلف، فاللغة كما هي محكيّة هي مباشرة، وحاضرة، ومنسابة في مجرى الحياة المحسوسة، بيد أنّ اللغة كما هي مكتوبة هي شيء ذو قابليّة لأن يُعايَن ويُمحَّص من مدى أبعد من آنيّة الحياة الماديّة. في نِشدان العمل بين هاتين الحالتين، يصبح الأدب قابضاً على شيء من حياة المنطوق في عقل المكتوب. فيغدو ما تشرذم في أمصار العالم مرصوصاً في العقل، لتنطق، كلمة واحدة مكتوبة بلسان، قل، عشرة منطوقة أمثالها، وتحفّز وجودها الدّاعم في العقل.

تنوّه هذه الاستحالات الثّلاثة ـــــــــــ من المقام الأول إلى الثّاني، من الماديّ إلى المعنويّ، من المنطوق إلى المكتوب ـــــــــــ بالأدب إذ يتولّى أرفع مناصب المجاز، في مثابرته لتفعيل ذاته بين عالمين والحؤول دون انفصالهما. وإن اشتملت صناعة الأدب على ذلك التّكيّف مع الاستحالة، فثمّة ترجمة مقابلة يشتمل عليها المتلقّي. يكاد يسع

مكتبة الفكر الجديد

القارئ، في تلبيّة متخيّلة، «سماع» الكلمات المكتوبة، و«تعقّب» دلائل اللغز، و«رؤية» المعنى ببعض الإدراكات المختلفة لذلك الفعل، ويشعر وكأنّ تجربة أوّليّة تُتَخيّل أو تُستدعى، كمحصّلة لقراءة وكتابة مستودعة في وظائف دماغيّة أكثر وضوحاً هي في الأصل لم تّصمّم لها. فيغدو بالتّالي أيّما قارئ ناقلاً ـــــــــ وناقلاً لا فقط للرموز بل بين الرّموز وما ترمز إليه في دنيا التّجربة الإنسانيّة. وربّما ثمّة خطوة أبعد، حتّى تحت طائلة الإفراط في الإسقاط: يروم القارئ بنفسه سبلاً يسعى عبرها إلى تجسيد الفكر الأدبيّ في أخلاقيّات العالم بذاته وسنّته.

بضع قراءات ذاتيّة

ليست تلك القراءة المكثّفة حرفة نقيّة، أو مجرّدة، أو وضيئة، أو وديعة. يميّز جورج ستينر(*) (George Steiner) كَرهاً «القارئ» عن «النّاقد»، قائلاً ذات مرّة أنّ الأمر المعنيّ لدى القارئ في القراءة هو أقل احترافاً وأكثر شخصانيّة: وذلك دون الرّغبة قطّ في إقراره علناً، فالقارئ هو الذي لا يفتأ يقصد الكتاب مضمراً أمله في أن يكون هذا العمل في هذه المرّة هو العمل المحمّل بالإلهام[12]. وبلا ريب، يعرف القارئ أو القارئة حقّ المعرفة أنّ التّفكير على هذا النّحو تفكير ساذج؛ بيد أنّ هكذا هو محرّك القارئ الأوّليّ العتيق كصيّاد عنيد لمعنى يثبت له التّوق إلى الرّسالة، وإن لم يغنِه غالباً أيّ جواب حرفيّ وإن طالما لزم معاقبة النّهمة لفرط الوضوح.

(*) جورج ستينر: فرنسّي المولد أميركيّ الأصل. ناقد أدبّي وكاتب وفيلسوف وروائي ومثقف. أكثر الكتابة حول العلاقة بين اللغة والأدب والمجتمع، كما عن تأثير المحرقة اليهوديّة. وصفه مقال في صحيفة الغارديان بأنّه "متعدّد اللغات وموسوعيّ"، قائلاً أنّه إمّا "غالباً ما يُعزى له الفضل في إعادة صياغة دور النّاقد"، أو "محدث النّعمة مدّعٍ" من الذين "يصنّفون بعدم الإتقان" و"الثقة الزّائدة" (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

لكن إذا ما عاد في ظرف معيّن ألّا يكون هذا الكتاب هو الكتاب المنشود ـــــــــ علماً أنّه لن يكون ثمّة حقّاً تكرار لأيّ شيء يماثل الكتاب المنشود، كما كان **الإنجيل المقدّس** ذات مرّة ـــــــــ فيحتمل أنّ شيئاً في هذا الكتاب، ربّما ذات جملة مفردة، ربّما هو أصغر صنو.

حينما قرأ جون بنيان(*) (John Bunyan) تعليقة مارتين لوثير(**) (Martin Luther) على رسالة بولس الرّسول إلى الغالاطيّين(***)، لم

(*) جون بنيان (1628-1688): كاتب وواعظ إنجليزي. اشتهر بتأليفه لكتاب ذي رمزيّة دينيّة هو من أنجح الكتب الصّادرة بالإنجليزيّة بعنوان *Pilgrim's Progress* والذي صدر منه 1300 طبعة خلال سنة 1938 أي بعد وفاته بمئتين وخمسين سنة، وقد عرّبه فؤاد حبيب بعنوان **سياحة المسيحي**، فضلاً عن كتابته للعديد من المواعظ الدينيّة. قد شارك بنيان في المرحلة الأولى من الحرب الأهليّة الإنجليزيّة. ثمّ عاد بعد قضاء ثلاث سنوات في الجيش ليصبح سمكرياً، وهي حرفة تعلمها عن والده (المترجمة).

(**) مارتين لوثير (1483-1546): راهب ألماني وقسّيس وأستاذ لاهوت ومُطلق عصر الإصلاح في أوروبا بعد اعتراضه على صكوك الغفران. سنة 1517، نشر رسالته الشهيرة ذات النّقاط الخمس والتّسعين المتعلّقة بأغلبها بلاهوت التّحرير وسلطة البابا في الحل من "العقاب الزمني للخطيئة". أدّى به رفضه التّراجع عن نقاطه تلك بناءً على طلب البابا ليون العاشر سنة 1520 وطلب الإمبراطوريّة الرّومانيّة المقدّسة ممثّلة بالإمبراطور شارل الخامس إلى النّفي والحرم الكنسي وإدانته مع كتاباته بوصفها مهرطقة كنسيّاً وخارجة عن القوانين المرعيّة في الإمبراطوريّة.

أمّا مقوّمات فكر لوثر اللاهوتي فهي: **أوّلاً**: اعتبار الحصول على الخلاص أو غفران الخطايا هديّة مجانيّة ونعمة الله من خلال الإيمان بيسوع المسيح مخلّصاً، وبالتالي ليس القيام بأعمال تكفيريّة أو صالحة من شروط نيل الغفران؛ **ثانياً**: رفض «السلطة التعليميّة» في الكنيسة الكاثوليكيّة والتي تنيط بالبابا القول الفصل فيما يتعلق بتفسير الكتاب المقدس معتبراً أنّ لكلّ امرئ الحق في التفسير؛ **ثالثاً**: اعتبار الكتاب هو المصدر الوحيد للمعرفة المختصة بأمور الإيمان؛ **رابعاً**: معارضة سلطة الكهنوت الخاص باعتبار أن جميع المسيحيين يتمتعون بدرجة الكهنوت المقدسة؛ **خامساً**: السّماح للقسّيس بالزواج.

ورغم أن جميع البروتستانت أو الإنجيليّين في العالم يمكن ردّهم إلى أفكار لوثر، إلّا أنّ المتحلقين حول تراثه يطلق عليهم اسم الكنيسة اللوثريّة (المترجمة).

(***) الرّسالة إلى أهل غلاطيّة: هي إحدى رسائل العهد الجديد التي تنسب إلى الرّسول بولس، وهي موجهة إلى الكنائس الموجودة في إمارة غلاطية الرومانية، وهي اليوم في =

مكتبة الفكر الجديد

تقع يده على الغيريّة: «عثرت على ظروفي في تجربته، متناوَلة بأيّما اتّساع وأيّما عمق، لكأنّ مداد كتابه دم قلبي؛ فاعترتني لذلك الدّهشة *Grace Abounding to the Chief of Sinners*, 1666). وكذلك وقتما يقرأ فرانك ألبين بطل رواية برنارد مالامود *The Assistant* لفيودور دوستوفسكي(*) (Fyodor Dostoevsky): «شعر بارتداد عجيب عن الورقة المطبوعة وتملّكه ذاك الحسّ المجنون بأنّه إنّما يقرأ ذاته». كانت فتاة قد زكّت الكتاب لدى فرانك شارحة: «إنّها رواية» فأجابها: «إنّني لأميل إلى قراءة الحقيقة». فردّت: «هي الحقيقة».

لطالما شهِدتُ طلعات أولئك الذين قرأت لهم: التّغضّن المفاجئ

تركيا. يدور محتوى هذه الرسالة حول الخلاف الذي كان قائماً آنذاك حول ضرورة تقيّد المسيحيين ذوي الخلفية الوثنية بالشريعة الموسوية أو لا. تعتبر هذه الرسالة من أكثر رسائل بولس الرسول تعمّقاً في القضايا اللاهوتيّة وكان لها التّأثير الأكبر في الفكر البروتستانتي.

محتويات هذه الرّسالة:

في الإصحاح الأوّل والثاني: مساواة بولس للرّسل الاثني عشر واستقلاله عنهم والدّفاع عن شرعيته كرسول إذ نال دعوته مباشرة من المسيح. وقد كانت له الحرية والقوة حتى لانتقاد انسياق بطرس لما تصفه الرسالة برياء المسيحيين ذوي الأصل اليهودي فيما يتعلق بالتّمسك بالشّريعة الموسويّة.

في الإصحاح الثّالث والرّابع: التّأكيد على أنّ الإيمان هو الوسيلة الوحيدة لبلوغ البر وليس طاعة ناموس الحرف.

في الإصحاح الخامس والسّادس: تنبيه المؤمنين من استعمال الحرية الموهوبة لهم بصورة مغايرة لإرادة الله بل تسخيرها في سبيل المحبّة الأخويّة (المترجمة).

(*) فيودور دوستوفسكي (1821-1881): واحد من أكبر الكتّاب على الصّعيدين الرّوسيّ والعالميّ، كان لأعماله الأثر العميق والدّائم على أدب القرن العشرين. دائماً ما تجد شخصياته في أقصى حالات اليأس وعلى حافة الهاوية. تحوي رواياته تحوي عميقاً للنّفس البشريّة كما تقدم تحليلاً ثاقباً للحالة السّياسيّة والاجتماعيّة والرّوحيّة لروسيّا في ذلك الوقت. تعتبر العديد من أعماله المعروفة مصدر إلهام للفكر والأدب المعاصر، ويُذكر في بعض الأحيان أنّه مؤسّس مذهب الوجوديّة (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

الملجوم لشابّ يافع ذي ظاهر جبّار، مستمعاً لتوماس س. إيليوت(*) (Thomas Eliot): «انتظر بلا رجيّة/ إذ قد يكون الأمل ترصّداً لما هو واهم»؛ السّعادة الهزليّة البائسة لامرأة كهلة مقتطعة من حديث شخصيّة السّير أندرو أغيشيك (Sir Andrew Aguecheek)، وهي شخصيّة هزليّة في مسرحيّة شيكسبير **الليلة الثّانية عشرة** (*Twelfth Night, or What You Will*): «كنت معشوقاً ذات مرّة»؛ السّجناء والمدمنون يستمعون إلى طيف جاكوب مارلي، الشّخصيّة الخياليّة في رواية شارلز ديكنز القصيرة **ترنيمة عيد الميلاد** (*A Christmas Carol*)، «أنا أتقلّد الصَّفد الذي مَطَلته في الحياة. صنعته وُصلة بِوصلة، وكنيفاً بكنيف...»؛ أو هذا الاقتباس من رواية **الحديقة السّريّة** (*The Secret Garden*) لفرانسيس إليزا هودغسن بيرنيت(**) (Frances Eliza Hodgson Burnett)، الصّالح ليقرأ على مسمع كبار السّن ذوي الحياة الصّعبة:

من أغرب ما في العيش في هذه الدّنيا، أنّه ثِنياً بعد ثِني فقط، يكاد أحدهم يؤمن أنّ أحداً سيحيا إلى الأبد، وإلى الأبد، وإلى الأبد. يدرك المرء ذلك في بعض الفينات إذا ما استيقظ ساعة الفلق الأغيد الوقور، ليخرج وينتصب وحيداً، ويرمي برأسه إلى الوراء بعيداً، ويرفع طَرْفه عالياً، ويرقب السّماء الشّاحبة المتغيّرة رويداً، والمتورّدة رويداً، وأموراً خفيّة ساحرة حادثة، حتّى يكاد المشرق يؤزّ المرء ليصرخ، ويقف نبض قلبه، لهول الجلال الرّاسخ لمطلع الشّمس الذي لا ينفك يتكرّر كل

(*) توماس ستيرنز إيليوت (1888-1965): شاعر ومسرحيّ وناقد أدبيّ أميركيّ حائز على جائزة نوبل في الأدب سنة 1948. كتب قصائد ومسرحيّات عديدة. أصبح أحد الرّعايا البريطانيّين في 1927 (المترجمة).

(**) فرانسيس إليزا هودغسن بيرنيت (1849-1924): أديبة وكاتبة ومؤلّفة مسرحيّات إنجليزيّة من عائلة فقيرة جدّاً. انتقلت برفقة عائلتها إلى العالم الجديد (أميركا). كانت تنشر بعض أعمالها في الصّحف لتعيل عائلتها. عُرفت فيما بعد باهتمامها بأدب الأطفال (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

صباح، منذ آلاف من السّنين وآلاف وآلاف. وقتئذٍ يدرك ذلك أحدهم لهنيهة أو يزيد، وربّما أدركه حيناً وقتما يقف بمفرده في كنف خميلة عند الغروب، ويبدو السّكون النّضير الغامض، المتحدّر بين الأفنان وعبرها، نابساً برويّة، مراراً وتكراراً، ما يعسر سمعه مهما حاول المرء واجتهد. ثمّ تارّة تسبغ الطّمأنينة الهائلة لزرقة الليل الدّاجيّة، بملايين النّجوم المترقّبة والمترصّدة، رداء اليقين؛ وطوراً يجعله صوت نغم ناءٍ حقيقة؛ وحيناً سحنة في عين أحدهم.

ثنياً بعد ثني فقط، للأبد. في نقل هذا الالتئام، تسعنا رؤية إلين، المرغمة على العيش دواماً كاملاً في دار الرّعاية، قائلة للقارئ: «إنّها وسيلة لوضعها، أليست كذلك، كايتي... لطالما راعيت النّجوم إبّان طفولتي، من غرفة النّوم الأماميّة. استطعت تأمّلها أبداً. وها أنا ذا أحدّق بها عبر النّافذة لساعات... أهوى النّجوم. حريّ احتسابي مخبولة [تضحك]. بيد أنّني أفكّر في إحداها ـــــــــ هاتيك هي نجمتي ـــــــــ كلّما رأيتها». إنّ ذاك التّعالي المؤقّت في جعل أشياء مماثلة كالنّجوم والقصائد ملك يمينك بمعنى أو بآخر؛ الخطر والأمان في مقولة «مخبولة» في هكذا مرفق؛ التّحديق من النّافذة في الطّفولة أو هنا حيث قد يحسب معتنٍ ذاك الإنسان خاوياً خلاف الحقيقة: تلك شؤون هشّة نفيسة.

لا يصحّ ذلك إذا مثلت تلك الآنيّات الأساسيّة لقرّاءِ أوّل مرّة، أو لأناس غير موجّهين يواجهون موتاً محدقاً، ولا يتبقّى ساعتئذ حاجة لمعلّمين، أو لاختصاصيّين في الإعلام والبيئة الأكاديميّة.

ويتجلّى أقصى الخيال الشّامل لِكُنْه أن تقرأ حكاية حياتك في حالة شخصيّة سكروج في رواية ترنيمة الميلاد لشارلز ديكنز، وهو عمل مزدرى غالباً كأنّما هو شيء بسيط ودافئ واحتفاليّ برقّة. واقع الحال،

مكتبة الفكر الجديد

وعلى مستوى ما، تمثّل هذه الرّواية نسخة ديكنز عن الفنّ على صورة انتقام من الأسفل، على كِلا المستويين الاجتماعيّ والنّفسيّ: تسمح المشاعر الفجّة والخام بالتّراخي مقابل ما هو لامبالٍ بوفرة وتهكّم عبر التّفنّن الحريز للكتابة التي تقدّمها.

عبر سلسلة من النّقلات الزّمنيّة المحنّكة، تتصرّف أطياف أرواح عيد الميلاد المجيد، السّالف والحاضر والآتي، إذ تحلّ على سكروج زائرة، كمستشارين موقّرين متطلّبين على أقصى التّخوم بين النّظم النّفسيّة والدّينيّة. توعز الأرواح بعذاب إلى سكروج القراءة كما لو كان ذاك كتاب حياته الحقّ، وعلى نحو التّعيين رؤية ذاكرته كشيء ليس بعد متخفيّاً داخل ذاته مشوّهاً عريكتها، بل ذاكرة مسبوكة واقعاً على صورة ماهيّة خارجيّة ماثلة أمام ناظره.

فإذا به تلميذ مدرسة، متروك بلا أنيس إلّا هو في المدرسة خلال فترة الميلاد المجيد: هي ذاته الصّغرى.

يقول الطّيف: «ليست هذه المدرسة محض مقفرة. ثمّة طفل وحيد نبذه رفاقه، لا يزال هنا».

أقرّ سكروج بمعرفة ذلك. ونشج.

لا بدع إن كبر ما كان عليه كصبيّ مهمَل ليغدو ذات رجل قلى عيد الميلاد المجيد. إلّا أنّ الرّجل يبكي لأجل الطّفل إذ يراه هكذا كرّة أخرى، لكأنّ الطّفل، في مستوى ما، كان لا يزال فعلاً متروكاً هنا. في مكان ما أيضاً، لا ينفكّ الرّجل محبّاً لما أعاضه عن الصّحبة الإنسانيّة بالكتب التي يطالعها الصّبي بفرط اهتمام في وحدته، إذ على حين غرّة يُرجع سكروج الغابر ذاته إلى روحيّة رواية **روبنسون كروز** (*Robinson Crusoe*)، إحدى أوائل الرّوايات الإنجليزيّة للكاتب دانيال ديفو تروي حكاية رجل متحضّر عالق في جزيرة حيث يلتقي بآخر متوحّش فيعلّمه

مكتبة الفكر الجديد

ما توصّلت له الإنسانيّة من حضارة، والكتاب في راحة الصّبيّ، باعثاً فيه صرخات بهجة صبيانيّة مدوّية:

ثمّ، وبسرعة انتقال لم تعهدها سجيّته المعتادة قطّ، قال مشفقاً على ذاته الغابرة، «صبيّ مسكين!»، وبكى من جديد...

فسألت الرّوح: «ما القضيّة؟»

فأجاب سكروج: «لا شيء، لا شيء...»

ليس الأمر لا شيء. ليس الإشفاق على الذّات الغابرة عين الإشفاق على الذّات. أو هو، جزماً، الأمر عينه ـــــــــ حسبه أنّ المكان الآن غير المكان. إذ يفكّر سكروج، وفي شبه نقلة خاطفة أخرى «لم تعهدها سجيّته المعتادة قطّ»، في صبيّ موازٍ، ينشد ترنيمة الميلاد المجيد خارج منزله في الليلة المنصرمة، تجانف عنه بفظاظة. إنّ في النّقلات لفصلاً. لكأنّ المَغرَم الصّلد، في هنيهات إعادة التّوجيه النّفسيّ مماثلة، قابل للعودة ضعفاً ليّناً، أو أنّ الذّاكرة تلتّف لتصير خيالاً، بمعزل عن صيرورتها قرائح جديدة أو أحداث جديدة، بل وفي مواضع جديدة عوضاً.

ومن ثمّ، ثمّة فيزوينغ، ربّ عمل سكروج العجوز الكيّس، بلا صلة شبه مع ما صاره سكروج من ربّ عمل لئيم، إذ يقيم حفلة متواضعة وديّة بمناسبة العيد المجيد. فتقول الرّوح قولاً محفّزاً: «إنّه لشأن صغير شحن ذاك المعشر السّفيه بالكمّ الهائل من الامتنان». لم يكلّف ذلك فيزوينغ من الجنيهات سوى ثلاثة أو أربعة ـــــــــ«أكثير ذلك حتّى يستحقّ هذا التّبجيل؟»

«ليس كذلك». قالها سكروج، محموماً إثر الملاحظة، متحدّثاً بلا وعي كذاته الغابرة لا المتزامنة. «ليس كذلك أيّها الرّوح. فهو ذو القدرة على جعلنا سعداء أو تعساء؛ على جعل وظيفتنا هيّنة أو مضنية؛ متعة أو

مكتبة الفكر الجديد

نصباً. قل أنّ في الكلمات والرّمقات مكمن قدرته؛ في أمور طفيفة ضئيلة يستحيل جمعها وإحصاؤها: ثمّ ماذا؟ فكأنّما تلك السّعادة التي يهبها من العظمة في مبلغ تخالها تكلّف ثروة». ثمّ شعر بإيماءة الرّوح، وأحجم...

هذا هو سكروج بادئ ذي بدء غافلاً عن ذاته، في أحسن المعاني ـــــــــ في شغف فطري حميم لحنق يعمل تخليداً لذكرى اعتقاد داعم يخيّل إلينا أنّه فقده أو لم يعرفه قطّ. فيقول صوته: «ليس كذلك، ليس كذلك، أيّها الرّوح»، مسموعاً بصورة مختلفة عن الصّور السّالبة السّابقة. لكن بالتّالي، في واحدة من هاتيك التّحركات الذّهنيّة الخرقاء التي يصفها كيركيغارد، يعود ويتذكّر سكروج نفسه، تحت مرمى لحظ طيفه المرشد الصّامت، مدركاً ما أصبح هو بذاته عليه في المقابل. سأل الطّيف: «ما هو الشأن؟» ليردّ سكروج من جديد: «لا شيء»؛ يجيب الطّيف مشدّداً «بل هو شيء مّا». ليعترف سكروج: «كم رغبت لو يسعني البوح لمحرّري بكلمة أو اثنتين في هذه اللحظة، هذه القضيّة كلّها». «لا شيء»، «شيء مّا»، «كلّها»: هي أمارات صراعه ليقلب ذاته. وما أشبه التّفاعل العصبيّ ذاك بين «لم تعهدها سجيّته المعتادة قطّ»، و«مشفقاً على ذاته الغابرة»، و«متحدّثاً بلا وعي كذاته الغابرة لا المتزامنة»، بالانخراط في إعادة ترتيب ذهنيّ مطّرد، كما هو حال ما وصفه وليام جيمس تحوّلاً. وإنّه لا ينفكّ يشقّ كذلك، في هاتيك النّقلات الشّائكة بين أزمنة وذوات وأطر، نقل «أمور طّفيفة ضّئيلة يستحيل جمعها وإحصاؤها» نقلاً عكسيّاً إلى معايير كينونة الفرد وعادته الأشسع.

ومع ذلك فهذا هو نوع التّرجمة المُلزَم أيّ قارئ فعله في أحدّ المواجهات مع ما يقرأ: لينقل تلك الرّسائل المجهريّة إلى أفكار ومؤثّرات كليّة ضخمة، كقوة تفجّر شعور فوريّ يبدو بالفعل سائلاً عنّا. مع فارق أنّه ليس يصحبنا بالطّبع أرواح هادية ولا أطياف. إنّما لدى سوادنا الأعظم، أو كان، خلفيّات عائليّة، ووالدان، والمراحل المبكرة

مكتبة الفكر الجديد

من التّربية الأخلاقيّة أو الدّينيّة أو النّفسيّة. لكن في مراحل حياتهم التّاليّة واللاحقة، خسر كثر من النّاس أو رذلوا مرشديهم أو معلّميهم أو كبارهم، ومعتقداتهم الدّينيّة أوما لُقِّنوه من مذهبة. وما يبقى إنّما هو أطر عامّة، ورتائب معتادة، وأعراف اجتماعيّة، أكثر أو أقلّ دعماً أو حبكاً. بيد أنّ أناساً راشدين في الظّاهر هم في الغالب أولئك المتروكون طلقاء ولوحدهم، على انفراد، ليواصلوا المضيّ في الإخفاق قليلاً أو التّيه قليلاً ـــــــــ بل وربّما أكثر من قليل ـــــــــ إذ بالكاد ثمّة من يلحظ أو يعين. ساعتئذٍ، وهناك، ترى الكتب تسدّ حاجات مضمرة. لا ابتغاء بُرْء، ولا حتّى رِفد مباشر ربّما، بل أضغف الإيمان ابتغاء عون على التّفكير.

وليس ذلك شديد البساطة كاللهث وراء تماثل الذّات مع شخصيّات رواية أو استخدام كتب لآصرتها المباشرة مع حالة المرء: ليس ذلك برهانيّاً، خاصّة وقتما أستخبر إذا ما كانت حقّاً مخازن الوعي أو الفكرة عن الذّات أفضل أطر لمحاولة العمل فيها. «أنا لا أتوخّى، أنا أجد»: لا يفقه القرّاء دوماً أتمّ الفقه أنّى وكيف يرتبط بهم ما «يعثر» عليهم بجدّ شخصيّاً في أيّ كتاب؛ جلّ القضيّة أنّه نوعاً ما لا جَرَم من ذلك لأجل الرّابط والإقرار بكونه قد لُفّق. يحلّ العمل الأدبيّ، إذ هو يعدو كونه كرّاساً متناهياً في الدّقة، محلّ المعالج أو الأستاذ، المترجم فوريّ أو محفّز مجموعة، مشرّعاً أبواب حريّة القارئ العاطفيّة والخياليّة ليغدو معالج ذاته، وفيلسوفها، وفاعلها ومتخيّلها الاختباري، ونفسها المغامرة، دون عوز إلى اللّحاق بحفلة أو مذهب من خطابات مسبقة الصّنع وتشريعات جماعيّة.

قدّمتُ في الفصل الأول ما يبرهن أنّ في صميم لغة العمل الأصليّة تمكث دوماً قابليّة الأدب للغة ثانويّة أو باطنيّة ـــــــــ مختصر الخطاب المستتر المكثّف المقدّم للقارئ عبر كلمة أو عبارة؛ احتكاك

مكتبة الفكر الجديد

كهربائيّ لشعور أو غصّة ذاكرة. هاتيك هي المحمولات التي يحاجج بونيفوي في استخلاصها من النّص ونقلها إلى الحياة. «وما أشعر/ عبر السّمات المترديّة/ لما أنا عليه»، «تحلّ القوة حيث لم يُعرف للوهن موطئ»، «وأنا الآن إذ أكبر أتبرعم من جديد».

وفقاً لإيريس موردوش، لدى كلّ قارئ تشكيلة من تلك الأشياء المميّزة، التي تصبح مواضع ناشئة للتّفكير وإعادة المركزة. تعمل تلك الشّذرات المشهودة عمل استعارات لما قد يستحضره القارئ أو لا، إذ يجد في تلك الألفاظ صوتاً خاصّاً لذواتها. ومن جديد، في بعض الأطوار، يدرك المرء حق الإدراك أيّ شخص أو شعور أو فكرة تستعير هذه الشّذرات منها؛ بيد أنّ الموضع هو ما ينبغ أوّلاً، كأرضيّة للمعنى. فبحدّ ذاتها فكرة احتواء صماخ النّص على مشكاة لمعناها الذّاتيّ السّري المرسل إلى القارئ، المتفكّر بالآنف واللاحق، هي إحدى أسرار القراءة.

وبالتّالي، يبقى ها هنا التّحدي الذي يجرؤ القارئ الغرّ العائل على تمثّله وما لا يستخزي روائيّ كبير من تجسيده في إحدى أعظم رواياته. تأبى جورج إيليوت إغلاق الأدب على ذاته، مصرّة على الحاجة للإستمرار في تحطيم أطره وإن من بواطنها. وأراني أعاود التّفكير هنا بماغي تولّيفر، الصّبيّة اليافعة الرّزينة، المفصحة في رواية **طاحونة على نهر الفلوس** (*The Mill on The Floss*) عن رغبتها الجامحة بواقعيّة تتوق إليها الرّواية بذاتها:

تظنّ ماغي بين فينة وأخرى أنّها كانت لتقوى على القنوع بالمخيّلات الأخّاذة؛ إن هي ملكت روايات سكوت وقصائد بايرن عن آخرها!ـــــــــــــ ولربّما إذن استطاعت العثور على كفايتها من السّعادة لتكمد حساسيتها اتّجاه واقع حياتها اليوميّة. ورغم ذلك فقد كانت بالكاد ما سألته. لطالما استطاعت تشييد عوالم أحلام لِذاتها، إلّا

مكتبة الفكر الجديد

أنّ ما من عالم الآن قد يغنيها. أرادت بضع تفسيرات لهذه الحياة الصّعبة الواقعيّة: الوالد ذي الطّلعة البائسة جالس إلى مائدة الإفطار الكئيبة؛ الوالدة متصابية مربكة؛ المهام اللزِبة البائسة تملأ السّاعات، أو أكثر خواء أوقات الفراغ المضني المزعج اضطهاداً؛ الحاجة إلى بعض الحب اللّيّن المثبت؛ الإحساس القاسي بلا مبالاة توم بما ظنّته أو شعرت به، وكونهما ليسا بعد الآن زملاء اللعب سويّة؛ تجريدها من كل أمر مبهج أتاها هي أكثر من غيرها: رامت مفتاحاً ما قد يخوّلها الفهم، وإن هي فهمت، تحمّلت ما ألمّ بقلبها اليافع من وزر جسيم. (المجلّد 4، الفصل 3).

الوالد، والوالدة، وتوم الأخ: ليس ثمّة فسحات ها هنا، حسبها قائمة طويلة من جذاذات وقطع حزينة. جلّ ما تريده ماغي هو مفتاح ما أو ما كانت قد نعتته في غير مكان من أيّام أسعد... «شيء يسعه شبك الانطباعات الخلّابة لهذه الحياة الغامضة سويّة، ومنح روحها إحساس السّكن فيها» (المجلّد 3، الفصل 5). وليس ذلك رابط بين مختلف أجزاء عالمها فحسب بل أيضاً رابط بين ما تقرأ وما تعيش. وكما يصف ميشال وود، المؤرّخ ومذيع التّلفاز البريطاني وأحد روّاد النّقد الأدبيّ والثّقافيّ في العالم النّاطق بالإنجليزيّة، تتعطّش الكثير من الأعمال إلى ظروف الحكايات الرّمزيّة ذات المغزى الأخلاقي، وكأنّها تسألنا «عدم المبادرة إلى فعل آنيّ كمسرح تطبيق، كموضع في حيواتنا هو ديار يمكن لها أن تقفل عائدة إليها على صورة النّص» إذ الأدب يصبو ختاماً إلى إعادة جوهرة النّص عوضاً عن التّنكّب عنه[13].

وملاقاة منّي لتحدّي الرّابط ذاك، سأركن أكثر بقليل فيما يلي إلى كتب تتربّع على التّخوم بين الحياة والأدب، بين الكتابة الواقعيّة وتلك الخياليّة.

مكتبة الفكر الجديد

قضيّة جون بيرغِر(*) (John Berger) التّاريخيّة

لطالما استطاب في صباه قراءة ما تخطّ يمين جوزيف كونارد بالذّات، إذ تولّد فيه حكايات كونارد عن البحر ذاك الحسّ الغابر بنوع من اختبار طبيعيّ جلل متربّص بالآدميين في مسلكهم عبر العالم. وللحين، لم يعدُ ما خلا ذلك من الدّنيا في عين الشّاب كونه عرفاً مروّضاً ورتابة زهيدة.

«أبقها لها منبرية» (Keep Facing)، قالها ماكواير المتحرز عادة للملازم الشّاب في جيشه في أوج العاصفة. ليردّ جوكس سائلاً: «أوَ ستصمد السّفينة في عينها؟» فتحسبه يصلّي لا شعوريّاً:

كانت صلاة غير مقصودة كمخاض فكرة في الرأس، ولم يسمع هو بذاته منها شيئاً. ثم هجع كلّ ذلك من فوره ـــــــ فكر، وعزم، وجهد ـــــــ وزادت ذبذبات بكائه الخافتة على نوّ موجات الهواء.

لم يرجُ منها شيئاً. لا شيء البتّة. فأيّ جواب قد يقول حقاً؟ لكن طرق مسامعه بعد برهة بتعجّب ذاك الصّوت القَصِف الممانع، الصّوت النّغاش (The Dwarf Sound)، الذي لا يُقهر في اللجّة الهائلة: «لعلّها وعساها!»[14].

ويعيد القبطان: «بل وقد تنجو منها»، في تصدّ متحفّظ لمخيّلة وَجِلة وفوضى طبيعيّة على حدّ سواء. تفوق أهميّة كلمات ماكواير، المتعذّر سماعها والمنطوقة بشقّ النّفس، ما يغمرها من الصّخب العقيم، ـــــــ إنّها نظير صورة واقعيّة عمّا قد يفعله الأدب عالميّاً لأولئك المحتاجين لسماعها، ببضع الكلمات المعنيّة جوهريّاً.

(*) جون بيرغِر (1926-): ناقد فنّيّ وروائيّ ورسّام وشاعر إنجليزيّ. فازت روايته G. بجائزة بوكر سنة 1972. وغالباً ما تستخدم مقالته عن النّقد الفنّي (Ways of Seeing)، والتي كتبها كمواكب لسلسلة بي بي سي (BBC)، كمرجع جامعيّ (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

احتاج الشّاب، المدعوّ جون ساسال، إلى دراما أعمال الإنقاذ تلك في الحياة الواقعيّة. ففي الاستجابة لحالة طوارئ، لا يبقى الفرد مجرّد ذات، بل يغدو فعلاً تختبره الحياة، مقحم قطعاً في تغيّرها. اقتحمت أنت غمارها، أي الشّدة، ثمّ أظهرت هي ما كان فيك كامناً. في ذاك التّلاقي والتّوليف، حاولت أنت توظيف نفسك عنصراً فيها لتضبط بأسها هي أوتناوئه. لذا عزم على امتهان الطّب: مثل ماكواير بالنّسبة للبحر، كذلك تمنّى ساسال أن يرتبط بشدائد السّقم والحوادث، «بل وقد تنجو منها». فإذا بالطّبيب يحطّ في المشهد برزانة، مضطّلعاً بمهمّة مختصّة جسديّاً لإبراء روح أو إنقاذها، لينتقل بعدها إلى المكالمة الطّارئة التّالية.

وبالطّبع لم تصبح الأمور أكثر تعقيداً لساسال سوى حينما أصبح بالفعل طبيباً. وإذ غدا طبيباً عاماً ممارساً يوماً بيوم في مجتمع ريفيّ، لزمه الأخذ بالحسبان أقلّ شدائد مرضاه تمثيلاً وأكثرها استعصاءً على مدى سنوات العيش وسطهم. رويداً رويداً، صارت مهمّته أقلّ ماديّة وأقلّ صرامة، وأكثر خيالاً إنسانيّاً. فلم يصبح حقّاً ذاك البطل القصصيّ المستلّذ بالخطر، ذاك المتخصّص الواصل ليجري عمليّة جراحيّة لأزمة صحيّة جسديّة منفصلة محدّدة، بل قامة هي أكثر على الإطار، مدوّن ومصغٍ محاولاً تفهّم مصاعب مرضاه في سياق كامل حيواتهم طوال سنوات جمّة. وأكثر فأكثر، ابتعد الاعتلال لدى ساسال عن الطّوارئ العمليّة وقرب إلى لغة لكناء، وصورة تعبيريّة مرتبكة ملتاعة، سبق أن وجب عليه قراءتها وتأويلها والاستجابة لها. ليس الأمر أنّه أعرض ببساطة عمّا استحصل عليه من كونارد أو تخلّص منه فيما خصّ التّضلّع والمهارة والهيمنة مقابل طبيعة متوحّشة. كذلك سبق أن قرأ عن شخصيّات بروميسوث وفوست وباراسيلسوز التي جسرت على طلب الإحاطة بالرّب. وعثر فيهم على فكرة عتيقة أخرى: فكرة عن الإنسيّ الكونيّ، الإنسيّ المبعوث، القادر على الفعل في قلب كلّ شيء، ناقلاً

مكتبة الفكر الجديد

ودامجاً في امرئ واحد كلّ المهارات، المعنويّة منها والماديّة، النّظريّة منها والتّطبيقيّة، الفعليّة منها والتّأمّليّة. كان ثمّة بالطّبع في ذلك شطر وافر من أَثَرَة ذاتيّة، من جماح استعلائيّ فجّ. بيد أنّه لم يرفض الخيال إذ هو محض خيال. أراد الاهتداء إلى كيفيّة تطبيق إغوائه الخام بإتقان ونضوج. ورغم عدم القدرة على استبقاء أوائل أموره، في حكاية الحياة الواقعيّة ولزوم تخطّيها ظاهراً، فهي لم تبرح متخفّية بتشبث في ما يعقب من تبدّل لمستثيرها. وطيلة الوقت، في إنصاته إلى مرضاه وتخيّله إياهم، ورّى ساسال توقه الكونيّ في وضعه الذّاتيّ، مُكنّاً عظيم مطمحه في صغير مجلسه الرّيفيّ غير الفتّان. ويسوّغ ذلك خيار كونه طبيباً عامّاً ـــــــ إذ الطّب العام، مثل الرّواية الواقعيّة، غير متخصّص وغير مأساويّ ويغلب فيه اتّساع نطاق عدم الانتقائيّة في قلب عالم يحوي أسراره الباطنيّة المضمرة رغم اعتياديّة ظاهره. ثمّة في القريّة رجل واحد يفهم ساسال فهماً ملحوظاً، رجل هو كاتب وروائيّ. يرى أن ساسال يورد مرضاه حياض تخيّل ما يصحّ تسميته روائيّاً عمليّاً، يرى أنّه رجل ينقل مهارات الرّوائيّ الإبداعيّة إلى الحياة الواقعيّة.

وهذه طبعاً قصة **رجل محظوظ** (*A Fortunate Man*) (1967) لجون بيرغِر، وهو كتاب أتبنّى كونه دراسة حالة مهمّة عن العلاقة بين الأدب والحياة. إذ هو نصّ أصليّ هجين مجمّع ومدبّر، يطرح بخالص ما فيه من أمانة ما يدور في فعل التّأليف الأدبيّ من اندماج بين المهارة القصصيّة والمَبحث الواقعيّ. هو كتاب يستحضر رؤية الرّوائيّ لدراسة حالة حياتيّة واقعيّة لطبيب، تماماً كما يعتقد الرّوائيّ هذا الطّبيب فاعلاً في علاقته مع مرضاه، إذ تغدو الحِرفتان في هذا المقام أكثر تقارباً وقابليّة للنّقل الخلّاق.

فيعتبر بيرغِر أنّ ما يبتغيه المريض من الطّبيب، دون مستوى العلاقة العمليّة المتعارفة، هو التّعرّف. إذ يسأل المرضى بصمت: «ما خطبي؟»

مكتبة الفكر الجديد

بأعينهم الضّعيفة كأنّها عادت من جديد عيون أطفال: ما الذي تراه؟. يكتب بيرغِر: «إنّه لخطأ جسيم جعْل ما قلت «طبيعيّاً» عبر استنتاج أنّ المريض يريد طبيباً صاحباً» أو طبيباً مطمئناً[15]. فهذه الرّواية هي من النّماذج على عظمة لحينٍ تُلتمس فيه لغة أدبيّة عوضاً عن لغة تطبيعيّة. لا يقتصر معنى «التّعرّف» لدى العامة على التّرحيب. بل يعني جعل المريض يشعر أنّه معترف به كما ينبغي كإنسان ذي حكاية، أكثر منه حالة. فيصبو ساسال، إذ ينظر ويسمع ويجيب، خيالاً لأن «يصير» لبرهة كلّ شخص يراه. هذا هو الرّوائيّ الذي يمسي للألكَن «سبيل ترجمة ما يعلم النّاس إلى أفكار على التّفكير بها هم قادرون»، لئلّا يبقى الجسيم من تجربتهم العاطفيّة والاستبطانيّة لا مسمّى له ولا إقرار به ولا مقدّر حقّ قدره حتّى من قِبَلهم (p. 99). خاصّة وقتما يرجو النّاس من الطبيب ما اعتادوا الاستغاثة لأجله بالكهنة من شفاء وصفح ونجاة حيثما أمكن، ومن نصح وشهادة حيثما يتعذّر. هذا هو الوزر «الميمون» على كاهل الأطبّاء ـــــــــ معجز إنّما مفزع ـــــــــ وقتما تتشظّى الفئات القديمة، ووقتما يُنشَد المعنى والمدد أينما احتُمل وجودهما، وقتما يترامى نطاق ما يتطلّب علاجاً طبيّاً إلى أبعد من الجسديّ إلى النّفسيّ والبيئيّ والاجتماعيّ والسّياسيّ والرّوحانيّ. ولهذه العلّة، بدأ إنسيّ ساسال المبعوث يشعر، حتّى في عوزه إلى الإحساس بنفعه وأهميّته، بتخطّيه حدود قوّته ومرماه، وبثقل كلّ المطلوب منه على عاتقه. يقول بيرغِر نفسه عن ساسال ومهمّته: «إنّني لأعجز عن تقييم ذاك العمل كما كنت لأستسهل لو كان شخصيّة قصصيّة... أمّا الآن، وعلى النّقيض، أراني مُطلقاً تحت رحمة حقائق لا طاقة لي على اكتنافها» (pp. 158-159). عقب سنوات من إصدار A قصة رجل محظوظ ، أمسى عمله باهظاً على ساسال في خاتمة حزينة رهيبة.

مكتبة الفكر الجديد

وكلاء في العالم

بالنّسبة لبيرغِر ثمّة مدى كامل من الأنشطة الإنسانيّة والمتشعّبة من المحرّضات عينها أو من تطبيق ذات القدرات كتلك التي تدخل كذلك في الفنّ والأدب تحديداً. بوسع الطّبيب أن يكون روائيّاً تطبيقيّاً؛ فالتّحليل النّفسيّ، وفق أحد الممارسين، هو نوع من الشّعر التّطبيقيّ الذي عبره «يحدّث النّاس عن ذواتهم»[16]. وليس الأمر مقتصراً على كون هذه التّدخّلات الإنسانيّة تحاكي ما يجري في الأدب؛ بل كونها مدعّمة باستخدام الأدب كأرضيّة تجارب وأرضيّة قبض، كنموذج لأكثر تفكير إنسانيّ معقد حول الشّؤون الإنسانيّة.

ينجع الأدب للتّشبث بالأفكار، التي لها أن تنتظر لتقع لنفسها على المكان الصّائب في العالم. وهذا ما تقوله القصيدة: ثمّة كلمة صائبة، فكرة صائبة في ظرف معيّن، تطلبها الحاجة. وثمّة هوّات ستنكشف في العالم، ونقاط سانحة أو مهلكة سيعوز العالم ما اختزنته لكن بحلّة جديدة. وهذا المخزون هو الفكر العظيم الذي قدّمه فريديريك وليام هنري مايرز (Frederic William Henry Myers)(*)، أحد روّاد علم النّفس، في كتاب نُشر بعد وفاته سنة 1903، بعنوان **الشخصية الإنسانية** (*Human Personality*). فيه يناقش أنّ في خضمّ تكيّفنا التّطوّريّ الطّويل مع بيئاتنا الجديدة كان ثمّة انزياح متواصل في «عتبة» الوعي. ولأهداف فاعلة للحياة اليوميّة، رُفعت بعض الملكات المنتقاة فطريّاً فوق هذه العتبة، مستهَلّة بأجداها للبقاء طبيعيّاً وماديّاً. فيما لم تُعرف ملكات أُخَر في ساحة الوعي بجدواها الفوريّة واستودعت «لا شعوريّاً» تحت عتبة

(*) فريديريك مايرز (1843-1901): شاعر كلاسيكيّ وعالم لغويّ إنجليزيّ ومؤسّس جمعيّة البحوث الرّوحيّة. يعتبر مؤسّس علم التّخاطر. عمل مايرز على علم ما وراء النفس وله أفكار لم تُقبل حول "الذّات الواعية" من قبل المجتمع العلمي (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

الوعي. كان ثمّة هذه الطّاقات الدّفينة التي بالكاد نعرفها معرفة واعية، وبقي هذا الفنّ بالذّات على قيد الحياة كامتداد لأرجحيّة قدراته القابلة للتّطوّر. فهذه الأخيرة تنشأ وتنتقل وتتبدّل موجدة لها تعابير جديدة في الحياة اليوميّة ساعة يستدعي المقام شيئاً نافعاً ببراعة أو أكثر من نافع. إذن بالتّالي، ثمّة في نقلات الأشكال والأطر العظيمة ما وقع تحت لواء الدّين منذ قرنين تصرّما، وتحت لواء التّعليم منذ قرن سلف، وربّما آن له الآن أن يوضع على سكّة العمل تحت لواء ما يسمّى بوجه عميم وبمرح في بعض الأحيان عالم «العافية» (Health) أو «الرّخاء» (Well-Being) (حيث تأوي حاليّاً وحدة بحثي الخاص بحقّ). بيد أنّ الأدب، وما يرمز له الأدب، يستطرد ببراعة بفعله ضمن أطر لا ينضوي تماماً تحت لوائها. وإن أنا أُرغمت على تسمية ما «يرمز له» (Stand For) الأدب خارج ذاته، وإن في هذه المرحلة المتقدّمة، لوجدتني أبتغي محاولة إعطاء مثل عوضاً عن تعريف ما مَعيب أو مستقيم.

ويأتي مثلي من مشارف نهاية كتاب صغير للنّاقد الأدبيّ الفيكتوريّ والصّحفيّ الأدبيّ والدّينيّ ريتشارد هولت هوتون (Richard Holt Hutton) عن السّير والتر سكوت، حيث يدوّن هوتون عن السّنوات السّبع الأواخر من عمر سكوت التي كافح فيها لسداد الدّيون النّاجمة عن إفلاس دار الطّباعة التي كان فيها شريكاً. سنة 1826، فوجئ سكوت أن امتلك في جعبته 117,000 جنيهاً استرلينيّاً. فقد كسب في غضون سنتين 40,000 جنيه استرلينيّ كنتاج لعمل كتابة متواصلة أنهكت صحّته فعليّاً، إذ نُقل يوميّاً تقريباً على كرسيّه المتحرّك إلى مكتبه والقلم موضوع في يده. ولم يسدّد دينه النّهائيّ، المستقرّ عند 54,000 جنيه استرلينيّ، إلّا بعد وفاته سنة 1832، عبر التأمين على الحياة وبيع حقوقه في الطّبع والتّأليف؛ بيد أنّ العلّة الدّماغيّة التي أردته جعلته يظنّ، في بعض المواضع على مشارف رحيله، أنّه قد سدّد فعلاً تمام ما يتوجّب عليه. سبق لهوتن أن قرأ

مكتبة الفكر الجديد

كلّ ذلك في السّيرة العظيمة لحياة جون لوكهارت(*) (John Lockhart). ثمّ ما لبث أن سطّر من قلب إدراك فطن للتّناقض:

حتّى نزول النّائبة، بدا سكوت عموماً رجلاً طبيعيّاً تماماً، لا أكثر. ثمّ لوحظ فيه بادئ ذي بدء شيء يفوق الطّبيعة، شيء يطيق التّجشّم رغم أنّه لا بدّ لأيّما نهاية في الحياة حاربها بجسارة أن تُقهر[17].

جاهداً ببساطة وبَراح للوفاء بكامل ديونه: في هكذا بليّة تبدّت لهوتون عظمة سكوت أكثر منها في سنوات نجاحه الطّوال ككاتب رواية *Waverly*. بيد أنّ سكوت نفسه لم يكن ليفلح في تعزية نفسه بتبنّي ذلك: فبالكاد استطاع سحب هذا الإنجاز المناضل والقاصر والملتبس، وهو لم يكتب عنه حتماً. وتلك إحدى مبّررات وجود سيرة ذاتية للكاتب ـــــــــ الكتابة نيابة عنه ونيابة كذلك عن المتخفّي في كنف الأطر الموقّرة والخواتيم الماديّة المحدودة. ويختتم هوتون: «رجل فاقت عظمته أضعاف ما تهالك فيه من النّهايات» (p. 177). فما فاض خالصاً من الشّخصيّة، من الكينونة، فوق هاتيك النّهايات المعلنة التي رغم أنّها باحت به فضلاً عن ذلك أشجته، يذود عن كلّ من قد يعتبرون ذواتهم من نواح أخرى تائهين مهملين، ابتغاء القدرة على التّفكّر بأيّ مغزى جديد للحياة الإنسانيّة أو أيّ مغزى عظيم لحياتهم هم. فهذا هو الكاتب في نظر هوتون، في أخريات أيّام سكوت وكلّ ما دار في صميم كونه كاتباً، الآن فقط أكثر فأكثر دون نفحات الكتابة. وأمور كهذه هي بالتّأكيد كما قال وردزوورث: «لوعة، هي ليست بِلوعة... ينبغي لها التّناهي إلى المسامع» (*The Prelude* (1805), 12.245-7). وهو ما فيه من الصّحة

(*) جون لوكهارت (1794-1854): كاتب ومحرّر إسكتلنديّ. اشتهر بكتابته لسيرة حياة حماه والتر سكوت المميّزة، والمعتبرة ثاني الأعمال الإنجليزيّة استحساناً بعد سيرة حياة صموئيل جونسون التي كتبها جيمس بوسويل (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

في الأدب قدر كبير، وقدر كبير ممّا سبق لي أن اقتسبته في هذا الكتاب.

يستخفّ هوتون بزعمه بسكوت الرّوائيّ، إذ ثمّة في عمله، في خضمّ التّمازج الكثّ بين الطّبيعي والتّاريخيّ، سعي مناضل لما يفوق الموجود بسلاسة في الحاضر التّجريبيّ. بيد أنّ هوتون مصيب في اللجوء إلى السّير الذّاتيّة في محاولة لإدراك التّوقيع المميّز، أو الأثر الذّاتيّ أو البصمة النّوعيّة المخلّفة وراء صاحب السّيرة. إذن، وبأساليبهم المتباينة، قدّم كلّ من جيمس بوسويل في سيرة صموئيل جونسون، أو جون والتر كروس في سيرة جورج إيليوت، أو جيسي شامبرز في سيرة ديفيد هربرت لاورنس، أو الكاتبة الرّوسيّة ناديجدا ماندلشتام في سيرة زوجها، أو الصّحافيّ وعالم الموسيقى سولومون فولكوف في سيرة المؤلف الموسيقيّ والرّسّام ديميتري شوستاكوفيتس، أو الفيلسوف الأميركيّ نورمان مالكولم في سيرة الفيلسوف النّمساويّ - البريطانيّ لودفيغ فيتغنشتاين، قدّموا لقارئ غير متخصّص، قد لا يدرك ماهيّة ما أُنجز بخلاف هذه الوسيلة، إحساساً شخصيّاً بصاحب السّيرة يشبه هالة محيطة بعمله أو عملها. ليست هذه الأعمال من سنخ اللغو العرضيّ البعيد عن الانتباه بل من سنخ الشّروع في النّقل. فبالتّالي، يبدو هوتون كذلك في مجهوده الخاص في سيرة سكوت، في لبوس الوسيط، متعلّماً بمساعدة من الرّواية الواقعيّة الفيكتوريّة الضّلوع بما تصحّ تسميته الفكر الإنسانيّ ـــــــ فكر في صماخ الإنسان دون مآب لازم بعد إلى أيّ إطار غرض أو تعليل متسامٍ إضافيّ.

في هذا المقام، لعب هوتون دور ما مال الأديب الإنجليزيّ المعاصر له ماثيو آرنولد إلى تسميته «دخيلاً»، في مدلول أبعد ما يكون

مكتبة الفكر الجديد

عن مدلولنا نحن ـــــــــــ ما قد نسمّيه نحن «وكيلاً» بالأحرى. فنصّ ماثيو آرنولد في كتابه **الثقافة والفوضى** (*Culture and Anarchy*) (1869) على احتواء كلّ طبقة اجتماعيّة وكلّ سنّة اجتماعيّة على عدد من الدّخلاء: ألا وهم، أناس زمامهم لا في يد روحيّة فتتهم بل في روحيّة عطوفة أكثر اتّساعاً، تروم السّمو عن منافع رهط ضيّقة. وفي أدبيّات كارل ماركس، هؤلاء الدّخلاء الحالين بين أظهر التّقليديّين هم بالتّحديد من لم يُجافوا. وقد اشتكى ماركس بلذع، في كتابه **الإيديولوجيّة الألمانيّة** (*The German Ideology*) (1845-1846)، من تكلّم الأطبّاء بصفتهم أطبّاء فحسب، والمحامين بصفتهم محامين فحسب، وبالكاد أبداً بصفتهم بشراً بمعزل عن مهنهم المطوّقة لهم. ومع ذلك، فدخلاء آرنولد أقرب إلى شخصيّة جون ساسال لدى جون بيرغِر: نَفَذوا عبر العلم والثّقافة، وعبر الأدب ذاتاً، إلى مستويات من المرجعيّة والمعنى قادرة على انتشالهم من كونهم سِنناً في آلة الشّركة. تحسبهم وكلاء دراسة جدّيّة كما، وقبل جيل خلا، نعت صموئيل كولريدج أهل الفكر: عملوا ضمن الأطر التي ابتغوا تغييرها، دون الكون منها. وعلى المنوال نفسه، تعامل كبار الرّوائيّين الواقعيّين الفيكتوريّين مع ما زامن عصرهم من ماهيّة الواقع، لإماطة اللثام عن مزيد ممّا اختبأ فيها من أبعاد المعنى أو أُسِر. كان ذاك هو الخطر والتّناقض: من يشتغل في أجهزة ومؤسّسات بالضّبط لمناهضة المأسسة الجهازيّة؛ من يعمل في عالم الكتب خدمة لما تشير إليه، في ما وراء ذواتها.

لست أقرّ إقراراً مطلقاً بفكر ماثيو آرنولد ولا أتمنّى لو أنّ لنا ببساطة المصادقة من جديد، من عالم آجل، على ما قدّمه من مسوّغ قديم في معرض دفاعه عن الأدب والثّقافة. أراني منحازاً للتّحليل الذي قدّمه المعقّب المعاصر، سيدني هوغ راينولدز، رئيس كليّة علم الأرض في جامعة بريستول بين سنتي 1901 و1933، الذي قارن في ما كتبه في

مكتبة الفكر الجديد

مراجعة ويستمنستر(*) (Westminster Review) (في تشرين الأول/ أكتوبر 1863)، بين آرنولد وروسكين. وهو إذّاك تحدّث إلى حدّ بعيد عن آرنولد «النّاقد»، ليس بسبب تخلّيه عن شعره بتاتاً؛ بينما ما انفكّ روسكين، إذ هو أكثر تعصّباً وأقل حصافة، يشبه «فنّاناً» شريداً أو منتدَباً. وذاك هو المرتجى: لا أناس ذوو قوام يلائم بالضّبط ما سُبكوا فيه من بنية أو مهنة أو مؤسّسة، بل أولئك الآتون من مكان آخر، برسائل خاصّة تخاطب الأهداف الأصليّة في البُنى الثّانويّة.

بيرك ونيتشه

إلّا أنّ مكمن براعة آرنولد هو العثور على أمثاله الأدبيّة، بغضّ النّظر عمّا سيفعل بها عقب ذلك. يقول آرنولد، في كتابه **وظيفة النقد في الوقت الراهن** (*The Function of Criticism at the Present Time*) (1864)، أنّ من بين أدقّ ما في أيّ كتاب أدبيّ هو مقطع اقتبسه من إيدموند بيرك، في صميم نقطة يفقد فيها عالم الآداب حصانته أمام العالم بذاته (مثل رفض بيرغِر في **الرجل المحظوظ** تحوّل الأدب إلى شيء آمن ورتيب). مشيّعاً أهداف حياته في بعض أخريات ما خطّ من صفحات قطّ، يتحدّث بيرك عن معارضته الأبديّة للثّورة الفرنسيّة وتبعاتها المستمرّة: «في رأيي، المفسدة منصوصة إذ هي كائنة. ولا جرم أن التّرياق عساه حيث تقترن الطّاقة والحكمة والمعرفة بما صلح من السّرائر أكثر من اقترانها بي. وهذه مسألة أفترضني أطوي صفحتها إلى الأبد». بيد أنّه يتخيّل بعدها،

(*) *Westminster Review*: منشور بريطانيّ فصليّ. تأسّس سنة 1823 بوصفه جهازاً رسميّاً للراديكاليّة الفلسفيّة. استمرّ نشرها من 1824 إلى 1914. ويعتبر جيمس ميل، المؤرخ والاقتصاديّ والمنظّر السياسيّ والفيلسوف الإسكتلنديّ، إحدى قوى الدّفع الكامنة وراء هذه المجلة الليبراليّة حتى سنة 1828 (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

في الخاتمة، شيئاً عن تطوّر مستقبليّ عظيم في الآتي من التّاريخ، يبزغ ممّا أورثته الثّورة الفرنسيّة، ليختتم بعدها باتّاً بعمى كلّ من فكّر على غراره وسفهه وتوهّمه:

إنْ انقلابٌ عظيم كُتِبَ على جبين القضايا الإنسانيّة، ستليق ألباب البشر به؛ سينهج هذا النّهج ما يعمّ من فكر ومشاعر. وكلّ خوف وكلّ أمل سيوطّده؛ ولن يلبث أولئك المعتصمون بمعارضة ذاك التّيار المندفع كالإعصار في القضايا الإنسانيّة، أن يظهروا أكثر مناوأة لمقرّرات العناية الإلهيّة بذاتها، منهم لخالص ما صاغه البشر. وقتئذٍ، لن يُمسوا عازمين وراسخين بل مكابرين ومتعنّتين.

يرى آرنولد في «إرتداد بيرك على ذاته» مصداق التّجرد المطبق، والجميل نوعاً مّا، المنخرط في القدرة على التّفكّر: قابليّة تصوّر مستقبل مغاير بالكامل في صماخ الحاضر، والنّهوض بشكّ وارد في صميم يقين معهود، ورؤية جانب آخر بنزاهة وإن بتكلفة باهظة نظراً لما يحوزه المرء. إنّه لإعجاب مبرّر، وإنّ الاحتواء المعلن لفائض الوعي هذا، على تخوم أقصى حافة الفنائيّة، لمفصليّ حتماً؛ بيد أنّ العكس في رأيي كذلك صحيح. ومستودع العظمة ها هنا هو أنّ بيرك وضع نفسه ومعتقداته وكتاباته في موقع، عَلِمَ فيه عِلْمَ اليقين، إمكانيّة كونه وإياهم في ضلال. وهو إذ يلتّف مستديراً عند أقصى الأطر التي عرف أنّ عليه العيش خارجها ما دام حيّاً، ما فتئ، مخلصاً لذاته، يثوب أيضاً إلى إيمانه بما دأب عليه. هو اعتقاد غاية في العظمة، إذ بيرك غير مكابر في عماه عن كونه واهماً تماماً ـــــــــ حيث لم يكن ذلك شيئاً محض ريبيّ ولعوب بل مخيفاً ومؤلماً. وثمّة حول تمركز بيرك ذاك ما هو أكثر ثباتاً من أيّما شيء قد يثبت لصالحه أو ضدّه في أيّ مناظرة مستقبليّة حول مزايا الثّورة الفرنسيّة وعيوبها.

مكتبة الفكر الجديد

ليس محلّ النّزاع هو قيمة كلّ من الذّهن المتوقّد والإنصاف والتّجرد الصّافي والتّحذير اللعوب، إذ أقول بعدم صلاحها لتكون هدفاً نهائيّاً وفوريّاً، بل المواضع النّسبيّة لكلّ منها في تراتبيّة الأشياء. فهي حتّى في نظر بيرك أفكار ثانويّة لها التّعامل مع هاتيك الأوّليّة. وبوسعنا استحضار ملكة Zone Three الليبراليّة في رواية الزيجات لدوريس ليسينغ، التي تُرغَم على النّزول إلى عالم Zone Four الفظّ، كي لا تغفل عن حاجة أساسيّة، وإن هي لا تتلاءم ومثاليّة أسهل. فأطلق آنذاك فريديريش نيتشه(*) (Friedrich Nietzsche) في عمله **تأمّلات في غير أوانها** (**) (*Untimely Meditations*) تنبيهاً جدليّاً لأولئك المسرفين في القراءة، وأولئك الذين تعلّموا كثيراً في المقابل، مشيراً إلى غدوّهم مبالغين في الوعي، أو منصفين بفرط ريب، أو ناقدين بإسراف في تتبّع

(*) فريديريش نيتشه (1844-1900): فيلسوف وناقد ثقافيّ وشاعر وملحن وعالم لغويّات ألمانيّ متميّز وباحث في اللغات اللاتينيّة واليونانيّة. من أبرز الممهّدين لعلم النفس. كتب نصوصاً وكتباً نقديّة حول الدّين والأخلاق والنّفعية والفلسفة المعاصرة الماديّة منها والمثاليّة الألمانيّة. وكذلك عن الرّومانسيّة الألمانيّة والحداثة. يُعدّ من أكثر الفلاسفة شيوعاً وتداولاً بين القراء. لطالما رفض الفهم الخاطئ لأعماله على أنّها حامل أساسيّ لأفكار الرّومانسية الفلسفيّة والعدميّة ومعاداة السّاميّة وحتّى النّازيّة. غالباً ما يُعدّ نيتشه ملهماً للمدارس الوجوديّة وما بعد الحداثة في مجال الفلسفة والأدب. استخدمت بعض آرائه فيما بعد من قبل أيديولوجيّي الفاشيّة كما تبنّت النّازيّة أفكاره. عموماً، رفض نيتشه الأفلاطونيّة والمسيحيّة الميتافيزيقيّة، ودعا إلى تبنّي قيم جديدة بعيداً عن الكانتية والهيغيليّة والفكر الدّينيّ والنهلستيّة. سعى نيتشه إلى تبيان أخطار القيم السّائدة عبر الكشف عن آليّات عملها عبر التّاريخ، كالأخلاق السّائدة، والضّمير. يعدّ نيتشه أوّل من درس الأخلاق دراسة تاريخيّة مفصّلة. قدم نيتشه تصوّراً مهماً عن تشكّل الوعي والضّمير، فضلاً عن إشكاليّة الموت. رفض نيتشه التّمييز العنصريّ ومعاداة الساميّة والأديان ولاسيما المسيحيّة، لكنّه رفض أيضاً المساواة بشكلها الاشتراكيّ أو الليبراليّ بصورة عامة (المترجمة).

(**) *Untimely Meditations*: عمل لنيتشه عبارة عن مجموعة من أربع مقالات (من أصل ثلاثة عشر عمل مخطّط له) حول الثّقافة والظّروف المعاصرة الأوروبيّة، والألمانيّة خاصة. شرع بها نيتشه سنة 1873 واختتمها سنة 1876 (المترجمة).

مكتبة الفكر الجديد

كافّة نواحي أيّ سؤال، ليؤول بهم المطاف إلى الشّلل. وعلى العكس، يرى نيتشه، بإجحاف لا محالة، أنّ أولئك الرّاغبين بإنجاز شيء في هذا العالم، هم أكثر من ذلك تحيّزاً ذاتيّاً وأقلّ اتّزاناً مرموقاً بصورة فارقة، وإن كلّفهم ذلك كونهم أقلّ عدلاً عموماً.

يطلب نيتشه منّا تخيّل شخص، مأخوذ بشغف متّقد وغير مثنيّ بسياق أو سابقة، لا وجود لشيء في نظره البتّة ما خلا الحاضر الشّخصيّ. تلك حالة حيويّة: «لن يرسم رسّام لوحته، لن يبلغ قائد فتحه، لن يظفر شعب بحريّته دون أن يكون قد تعطّش له وناضل لأجله في ظرف غير تأريخيّ»[18]. ولربّما، كما يختتم نيتشه، بيمين هكذا مقامرات، حتّى في أضيق معانيها، صُنع التّاريخ بذاته.

المؤكّد: لا يعدو ربّما كلّ مرام خاصّ مماثل كونه صنفاً من نزوة ذات آليّة لطالما اتُّهم بها نيتشه رسميّاً. وبالفعل، فهي تغامر بكون ذلك فحسب ـــــــــ إلّا أن أو إلى أن تُنجز خارجيّاً في طفرة فعل تبقى متقدّمة على المعرفة السّابقة. مثلها مثل الفكرة المحتمَل وهنها موضوعيّاً عن تجربة فريدة مرّ بها أحدهم، ومع هذا يمنح الاعتقاد الذّاتيّ ما يكفي من همّة للمضيّ فوقها قدماً. وبهذا المعنى، «ليس الممكن هو سالف الحاضر بل مآله»[19]. ومجدّداً، يسبق علم الوجود علم المعرفة: شكّلت «صِر نفسك» استصراخ نيتشه للإدراك.

وثمّة في ما قد نخلص إلى تسميته نزوةً ملذّاتٌ وأهوال وفرص، ربّما تآزرها قراءة الأدب الانفعاليّة ورخصة التّخيّل. وأنّى تكون غير ذلك ـــــــــ لكأنّ بوسع الطّاقات المحتشدة أن لا تنطوي على مخاطر أو أن لا تستهدفها سبل عمل اللاوعي أو عدمه؟ إلّا أنّي لست أفقه دلاليّاً الفرق المؤكّد بين نزوة، وخيال، وفكر متحمّس، وأنانيّة، وتوق، واقتفاء لأثر المعنى أو الفاصل بينها ـــــــــ وهلّم جرّاً.

مكتبة الفكر الجديد

وما أؤمن به حقّاً هو الحاجة إلى المزيج الخام من هكذا أمور متداخلة، مزيج يتخطى المسمّيات، في الأرضيّة القابضة لقراءة الأدب قراءة متأنّية ومنضبطة. ذاك فكر، لا ينفصم عن اللغة، له أن يختبر هذا المزيج في باحة ملاذ آمنة قائمة أيضاً لمصلحة ما ينجم عنه من فكر خطر.

في خضمّ الاستقراء المستحوذ جديّاً، ليس المعنيّ بحثاً ما نقوله أو نزمع التّفكير به، بل أيّما شيء عثر عليه أو نشر حقّاً في هذا النّموذج الخياليّ لدعوات التّجربة غير المتعمّدة. لكن مع ذلك، ليس الإنصاف أو الإدراك الحاسم للغيريّة أو الآفاق الموسّعة تربويّاً هنا للرّوح الجماعيّة هدفاً، إلّا أنّ كمّاً كبيراً من التّفهم والخيال والقدرة على التّفكّير من ذات أخرى مهمّ بالتّبعيّة. لكن الأصلح، من باب أولى، وجود عالم لم يتحرّج النّاس فيه من كونهم أكثر تحيّزاً مطلقاً في ذواتهم، مدركين المخاطر والفرص بلا ثقة بالمآل؛ عالم فيه ربّما للأَرَب المتّقد إلى حياة شخصيّة أكثر أساسيّة صوت لا جازم فحسب بل عاكف بأصالة: عالم لم يزل يُعثر فيه على فرص لاستحضار ميل الفرد ومرامه وحاجته ومصلحته ومعتقده واستكشافها.

بيد أنّنا عوضاً عن ذلك، بطريقة أو بأخرى، لا نلبث غالباً جدّاً أو قريباً جداً حتّى نعلق في شراك الغُفليّة أو انتقاص الذّات. وهي الأحبولة التي استسهلت الحياة لعبها على تيس في رواية *Tess of the D'Urbervilles* لتوماس هاردي، لأجل كلّ طاقتها الشّعوريّة الأساسيّة:

العالم بأسره معوّل لدى تيس على أحاسيسها؛ وعلى امتداد وجودها كلّ أقرانها من البشر إنّما لها وُجدوا؛ والكون بذاته لم يبصر النّور بالنّسبة إلى تيس إلّا في ذات يوم مميز وسنة مميّزة أبصرت هي فيهما النّور (*Tess of the D'Urbervilles*، الفصل 25).

وما العواطف المحتومة فطريّاً والمعنيّة لا إراديّاً هنا سوى بيّنة

مكتبة الفكر الجديد

متجسّدة لنا عن «أقدميّة أهميّة عالمي الخاص على العالم»[20]. وتيس مولودة في هكذا تجسيد، للسّراء والضّراء، للتّبدّل والثّبات. ورغم ماهيّة وضعها كحقّ مكتسب بالولادة، فلن يطول لها طويلاً بقاء نواة الذّاتانيّة الاستثنائيّة البيولوجيّة الأوّليّة. وكما يقول هاردي، «تدفع الامرأة الثّمن»، ولن تصير حالة تيس من ذلك أكثر، في ما جنته من خزي وضعها لنغل غير شرعي:

عساها قد بصرت بوهم ما على أساسه اشتدّت طأطأة رأسها ـــــــــــ فكرة اكتراث العالم لحالها. فإنّما هي كينونة وتجربة وشغف وبنية شعوريّة لذاتها لا لأحد آخر. فما هي لأيّ إنسيّ سوى فكرة عابرة، ما خلاها (*Tess of the D'Urbervilles*، الفصل 14).

وحتّى ترياق هاردي موسوم بالقسوة: اذكري أنّ أحداً على السّواء ليس بك كثير المبالاة بأيّ حال، وقطعاً ليس قدرما أنت مبالية. لكن هي قوة تيس الشّعوريّة الذّاتيّة ترتدّ ها هنا عليها ساخرة إن رأتها من ذاتها مستخزية: هكذا يسع النّاس نبذ ذواتهم واستحقارها وتشويه سمعتها بلا حصانة. ففي أطوار نموّ الرّاشد نفسيّاً وتعرّفه على الواقع خُلقيّاً، لا محيص عن الاستحالة من كونه لدنياه مركزاً والصّيرورة نقطة من بين نقاط شتّى على طول محيط الدّنيا. بيد أنّ ذلك من الصّعوبة بما يفي، ومن الألم بما يكفي، بالغنى عن محقه لكلّ طلل باقٍ من ذاك المركز في طيّات أحدهم. والقراءة هي واحدة من سبل موجودة لانتشال النّاس من العجز المستسلم الذّاتيّ ذاك.

العمل المنجز في الصّماخ

ما أنا بمهتدٍ إلى ما يعدل الأدب في مقدار فضّه للحيّز المضمر في البشر. ففي رواية برنارد مالامود، يبدأ فرانك ألبين في هيئة اللص، شريك الجريمة المقنّع المقبوض عليه يسرق موريس بوبر في محلّ

مكتبة الفكر الجديد

بقالته؛ ليعود إلى المتجر بوظيفة مساعد، عازماً على التّعويض سرّاً عبر العمل لقاء أجر زهيد أو دون مقابل، رغم دأب اللص الحقير فيه على العودة لسرقة درج الغلّة؛ ليصير ختاماً هو البقّال بعينه، عقب وفاة بوبر، معيلاً العائلة. تلك هي الهيئات التي يتلبّسها ويعتلج فيها. لقد تغيّر، هو لا ينفكّ للآخرين مؤكّداً، حتّى حينما لم يحقّق ذلك تماماً؛ إذ لم تتغيّر سحنته حتّى وقتما يحاول الاستحالة إلى رجل مغاير. «وسعه معاينة الخارج إلّا أنّ أحداً لم يسعه معاينة الباطن». إنّما هي الرّواية التي ترى ما بطن وتوطّد الاعتقاد بذاك البعد.

ربّما يجد كلّ مخزون بواطن البشر والصّيغ التي يعمل فيها متّسعاً أكبر لها في مستقبل قصصيّ، قد يغدو فيه تمهين الصّحة والإيمان والتّعليم ومأسستها أقلّ ثقة بذواتها فرادى. هناك، قد يوجد حاجة معترف بها أكثر لما يصعب التّنبّؤ به من فكر وشعور إنسانيّ ناشبين من الأدب، إذ هو بذاته مركزيّ خفية بينما هو في أغلب الأحيان مصطّف جانباً بَراحاً. وبين هذا وذاك، وكما هو شأنه دائماً، يتيح الأدب لوكلائه المحتملين أرضيّته القابضة المستترة.

والقرّاء إذ هم يستبْقون هاتيك الأرضيّة، يصونونها ويسبرون غورها وربّما يبسطونها حتّى. إنّ صحّ وصفي لحيّز القراءة والكتابة، آنئذ يصير «الأدب» للبشر بعداً إضافيّاً قائماً في الأساس لا في الكتب الأدبيّة بل بينها وبين الحياة، متطلّعاً إلى المزيد من النّهَز لتشييد ذاته في عالم هو في الأغلب مبدّدة شخصيّته. إنّما القرّاء لذاك البعد حمَلَته الخصوصيّون ولذاك المكان ممثّلوه.

في رواية **الزيجات بين النطاقات الثالث والرابع والخامس** لدوريس ليسينغ، تراقب الزّوجة الملكة زوجها الملك محاولاً، كما سبق لها أن

مكتبة الفكر الجديد

حاولت، استيعاب ذاك الزّواج بين عالمه وعالمها، عندما استدلّ أخيراً على موضع يفكّر بالأمر فيه:

قالت: «إن لم يُكتب لنا فهم بعضنا، ماذا نحن هنا فاعلون مطلقاً؟»

ومن صماخ فكر عميق، فكر لطالما حُفِظ، واقعاً، باستهزائه، بتلك الوقفات التي لم يبرح معتبرها «قوّة»، قال، أو نبس، بأناة، «لكن ما هو... ينبغي لي الفهم... ماذا؟ ينبغي لنا الفهم... ماذا...» وهفا في صمت، بعينين مسمّرتين إلى قدح على الطّاولة. وبأيّما حبور وسكينة، أدركت كونه يجهد حقاً من صميم ذلك الحيّز فيه، مع ما في ذلك من دليل على انفتاحه وجهوزيّته لإقبال الفهم عليه ـــــــــــ كما كان حالها... «نحن ها هنا جنود... جنود بلا وغى... أنت... أنت... ما أنت؟ ما نحن... ما الذي نحن لأجله... هذا كلّ شيء، هذا كلّ شيء...»

كمن هو في سبات، تلفّظ بهذه الكلمات، بأناة وبلا نغمة، كلّ منها محض نبذة، ملحوظة أو فذلكة مقتضبة، لكأنّها من معالجة طويلة لفكر دفين...

لم يفقه ما قد حلّ للتّو. ومع ذلك استطاعت أن تلمح في محيّاه نضوجاً خاطب ما أُنجز فيه من المعالجات العميقة.

يحتمل تسمية ذلك تسامي الذّات، إن لم تكن تلك الذّات المزعومة على ذلك قادرة منذ البدء. وما القضيّة فقط طاقة البشر على تجاوز ما هم عليه ضعفين أو ثلاثة، على ضوء ما يعجزون غالباً عن رفد أنفسهم من الرّافعة العاطفيّة والخياليّة والمعرفيّة. بل القضيّة هي طاقتهم على العمل في مستوى جديد بالكامل، وإن بين إقبالٍ وإدبار. ربّما هو إنسان، إلّا أنّه يمكن أن يجد مرفق ما أو حتّى مجتمع ما ذاته هنا في موضع الإنسان،

مكتبة الفكر الجديد

في عوز لأفكار أُهملت أو نُسيت أو لم تحقّق في قلب نطاق بقي طويلاً طيّ الكتمان.

الهوامش:

1. Erich Auerbach, *Mimesis*, first published 1946, trans. by W. R. Trask (Princeton: Princeton University Press, 1968), pp. 11-12.

2. SØren Kierkegaard, *Fear and Trembling* (1843), trans. by A Hannay (London: Penguin, 1985), pp. 74-5 (adapted).

3. SØren Kierkegaard, *The Sickness Unto Death* (1849), trans. by H. V. and E. H. Hong (Princeton: Princeton University Press, 1990), p. 94.

4. Stanley Middleton, *Valley of Decision* (London: Hutchinson, 1985), pp. 211-212.

5. Marcel Proust, *On Reading Ruskin*, trans. and ed. by J. Autret, W. Burford and P.J. Wolfe (New Haven: Yale University Press, 1987), 109.

6. مثال على ذلك: Alasdair Macintyre's in *The Tasks of Philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), i. 3.

7. Wole Soyinka, *The Man Died* (1972) (London: Arrow Books, 1985), pp. 88-89, p. 94.

8. Les Murray, *The Paperbark Tree* (London: Carcanet,

مكتبة الفكر الجديد

Minerva, 1992), p. 259.

.9 <www.jstor.org/discover/10.2307/ 1343768?ui d=3738032&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&s id=47698831445157>.

.10 Stanislas Dehaene, *Reading in the Brain* (London: Penguin, 2010), p. 212.

.11 See Maryanne Wolf, *Proust and the Squid* (Cambridge: Icon Books, 2008), especially chapters 2 and 3; Joseph Gold, *The Story Species* (Ontario: Fitzhenry & Whiteside, 2002), chapters 1 and 2 and pp. 178 81.

.12 'Critic/ Reader', in *Real Voices on Reading*, ed. by Philip Davis (London: Macmillan, 1997), pp. 3- 37.

.13 Michael Wood, *Literature and the Taste of Knowledge* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), pp. 126-127,

حيث يجادل بالأعمال الأدبية بوصفها أمثال: «نحن لا يمكننا تكوين معناهم إذا عجزنا عن إيجاد مشهد [للتطبيق]، وإذا لم نتمكن من تطبيقهم في مكان ما، وإذا لم نتمكن من إيجاد ارتباط لهم في العالم الذي نعيش فيه. في عوالم مختلفة نسكنها».

.14 Joseph Conrad, «Typhoon», chapter 3; hereafter cited as »Typhoon«.

.15 John Berger, *A Fortunate Man*, first published 1967 (London: Vintage, 1997), pp. 68-699; hereafter cited as

مكتبة الفكر الجديد

Berger.

16. مقابلة آدم فيليبس (Adam Phillips) في مجلة *Economist* :

<http:/ /www.cconornist. com/ blogs/prospcro/20 12/03/ qa-adam-phillips>.

ماذا ترى من علاقة ما بين التحليل النفسي والشعر؟

الرابط الأكثر وضوحاً هو أن كليهما من الفنون اللغوية. فرويد لا يشير بالضبط إلى ما نتكلم به في الشعر، لأن الشعر لدية نهاية أسطر، ولكن يحتمل أننا نتكلم مع نوع من الحسم والغموض الأكثر استخداماً لتقصي ما في الشعر. وبعبارة نضعها بصورة مختلفة خفيفة: إن قراءة الشعر قد تكون تدريباً جيداً للغاية بالنسبة إلى التحليل النفسي.

في التمهيد لكتاب **في المغازلة** (*On Flirtation*) استدعيت التحليل النفسي على أساس إنه نوع من الشعر العملي – هل يمكنك التوسع في ذلك؟

من ناحية اعتبار التحليل النفسي عملياً في بهذا المعنى، يمكننا القول أن هناك محاولات لحل مشكلة ما، أو علاج شخص ما، أو على الأقل تناول معاناتهم. ولكن الشيء الآخر هو أن التحليل النفسي يعمل على مشوع يسمح للبعض للتحدث. كما هو محاولة لخلق حالة يكون فيها شخص ما يمكن التحدث عن نفسه على أكمل وجه ممكن. وهو كمل لو كان فرويد قد اخترع إطاراً أو علاجاً لا يمكن من خلاله أن يعبر الناس فيه شعرياً، تماماً عما في داخلهم، ولكن كي يتمكنوا من التعبير عن أنفسهم بشكل كامل إذا كانوا قادرين على ذلك.

17. R. H. Hutton, *Sir Walter Scott* (London: Macmillan, 1887 edition), p. 176. Hereafter cited as Hutton.

مكتبة الفكر الجديد

18. Friedrich Nietzsche, *Untimely Meditations*, trans. R. J. Hollingdale (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), p. 64 first published 1893, («The Uses and Disadvantages of History for Life»).

19. Roberto Mangabeira Unger, *The Self Awakened*: *Pragmatism Unbound* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007), 61.

20. Philip Fisher, *The Vehement Passions* (Princeton: Princeton University Press, 2002), 249.

مكتبة الفكر الجديد

الثبت التعريفي

تأويل في الشّك (Hermeneutics of Suspicion): هو محاولة فكّ رموز المعاني التي تموّه نفسها. يتعيّن على المفكرين، بناءً على هذه الفلسفة، النّظر بعين الريبة إلى إدراكاتهم ووعيهم وخبراتهم، سواء في إطلاق نظريّات الاستبطان النّفسيّ العاديّ المتعلق برغبات المرء، أو الفئات الأخلاقيّة التي يطبّقها القادة السّياسيّون والمواطنون العاديّون على أنفسهم والمحيط الاجتماعيّ الذي يشغلونه.

تكانف (Exaptation): مصطلح يشير إلى التّغير في وظائف الخواص خلال عملية التّطوّر. إذ يمكن لخاصيّة أو سمة معينة أن تتطوّر لأنّها أدت وظيفة معينة، بيد أنّها ربّما تصبح فيما بعد صالحة لتأدية وظيفة أخرى. وتعتبر التّكانفات شائعة في البنى الجسديّة والسّلوكيات على حدّ سواء.

تمثيل منطقي (Analogy): يطلق عليه الفقهاء اسم «القياس». هو قسم من أقسام الاستدلال وهو عبارة عن سراية حكم أمر على أمر آخر بدليل وجود نوع من المشابهة بينهما، أو، بتعريف أضيق، الاستدلال من موضوع معيّن لآخر، مقابل الاستنباط والاستقراء والمنطق البنّاء، حيث تكون واحدة على الأقلّ من المقدّمات أو الخاتمة عامّة. فهو عمليّة معرفيّة لنقل المعلومات أو معنى من موضوع معيّن إلى موضوع معين آخر. كما يمكن أن تشير كلمة تمثيل إلى العلاقة بين المصدر والهدف

مكتبة الفكر الجديد

نفسيهما، وهي غالباً، لا بالضّرورة، تشابه.

ذرائعيّة (Instrumentalism): مذهب مثاليّ ذاتيّ. ملخّصه أنّ المعرفة أداة حيويّة للعمل ووسيلة للتّجربة، إذ تعكس العالم الموضوعيّ، كما يُعتبر الصّدق شيئاً مبرّراً يضمن نجاحاً في وقت معيّن. وتكمن المميّزات بين الذّات والموضوع وبين الأفكار والوقائع وبين النّفسيّ والماديّ. وهي مجرد اختلافات في إطار «الخبرة» أو هي جوانب «حدث» ما أو هي عناصر «موقف» مّا.

عقلانيّة (Rationalism): مصطلح يُطلق على أيّ فكر يحتكم إلى الاستنتاج أو المنطق كمصدر معرفة أو تفسير. أيّ أنّه المنهج أو النّظرية التي تتّخذ من العقل والاستنباط معياراً للحقيقة بدلاً من المعايّير الحسيّة.تعتمد النّظريّة العقلانيّة على المبادئ التّالية:

- اعتماد العقل لا الوحي كمرجع وحيد في تفسير كل شيء في الوجود.
- انتهاج الاستدلال العقلي سبيلاً للوصول إلى المعرفة دون لجوء إلى أيّ مقدّمات تجريبيّة.
- إنكار المعجزات أو خوارق العادات.
- وجوب اختبار العقائد الدينية بمعيار عقلي.

علم الوجود (Ontology): أحد أكثر الفروع أصالة وأهميّة في الميتافيزيقا. يدرس هذا العلم الكينونة (Being) أو الوجود (Existence) إضافة إلى أصناف الوجود الأساسيّة في محاولة لتحدي أيّ كيان أو كينونة (Entities) وإيجاده، كما والعثور على أيّ أنماط لهذه الكينونات الموجودة في الحياة. لذا فإنّ لعلم الوجود علاقة وثيقة بمصطلحات دراسة الواقع (Reality).

مكتبة الفكر الجديد

مذهب الذّاتانيّة الفلسفي (Subjectivisim): نظريّة فلسفية مفادها أنّ من بين كلّ تجاربنا وحده نشاطنا الذّهني الخاص هو الحقيقة التي لا يرقى إليها الشّك، أي أنّ المعرفة ذات طبيعة ذاتيّة صرفة، وليس ثمّة حقيقة خارجيّة أو موضوعيّة. تمنح الذّاتانيّة الأولوية للتّجربة الذّاتيّة باعتبارها عنصراً أساسيّاً في كل تدبير والقانون.

نظريّة المعرفة (Epistemology): فرع من الفلسفة يهتّم بطبيعة ومجال المعرفة كما ويحاول الإجابة عن الأسئلة التّالية: ما هي المعرفة؟ كيف يمكن امتلاك المعرفة؟ ما هو مدى المعرفة بموضوع ما؟ ويتركّز البحث والنقاش في هذا المجال على تحليل طبيعة المعرفة ومدى ارتباطها بمفاهيم الحقيقة والإيمان والتّبربر.

نقد التطبيقي (Practical Criticism): يوفرّ هذا النّوع من النّقد الأسس لأسلوب نقد متكامل. يشيح هذا النّقد بنظره في خضمّ تحليل عن إطاره التّاريخيّ ويتعامل والأدب كأنّه بوتقة نشاط خاصّ بحدّ ذاته. لا يرتبط هذا النّقد بالمقاربات النّظريّة ويحفزّ القرّاء المنكبّين على الكلمات التي يقرؤونها بذاتها لا على الأسئلة النّظريّة الفضفاضة.

نموذج إدراكي (Paradigm): مصطلح يشير إلى أيّ نمط تفكير ضمن أي تخصّص علميّ أو موضوع متّصل بنظريّة المعرفة. اقتصر تعريفه في أوّل الأمر على استعماله في قواعد اللّغة أو الكتابة الإنشائيّة كتشبيه أو حكاية. ثمّ أعطاه الفيلسوف توماس كون معنىً معاصراً ألا وهو الإشارة إلى مجموعة الممارسات التي تحدّد أي تخصّص علميّ خلال فترة زمنيّة معينة. إذ هو الموضوع الممكن مراقبته ونقده، والأسئلة المفترض طرحها واستكشافها توخّياً لإجابات، ناهيك عن كيفيّة تحديد هيكل هذه الأسئلة وبنيتها، وإمكانيّة تفسير نتائج التّحريّات العلميّة.

مكتبة الفكر الجديد

ثبت مصطلحات

Holding Ground	أرضيّة قابضة
Framework	إطار
Humanities	إنسانيّات
Reflection	تبصّر
Prescription	تحتيم
Contextualized Explanation	تفسير منوط بالسّياق
Polemical	جدلي
Aesthetic	جماليّ
Monograph	دراسة أحاديّة الموضوع
Ethos	روح جماعيّة
Narrative	سرد
Verbal	شفهي

مكتبة الفكر الجديد

Realm	عالم
Syntax	علم النّحو
Psychology of Grammar	علم نفس قواعد اللغة
Space	فسحة
Shakespearean Thought	فكر شيكسبير
Form of Thoughts	قالب الأفكار
Being	كينونة
Language-within-Language	لغة ضمن لغة
Conceptually	مفهوميّاً
In the Abstract	نظريّاً
Genre	نوع

مكتبة الفكر الجديد

مراجع

ملاحظة: العديد من الأعمال التي كثيراً ما أثرت في هذا الكتاب، مشار إليها في الجزء الرئيسي من النص والحواشي. كما إن الأعمال غير الروائية المدونة أدناه، وربما، بعض النصوص الأقل وضوحاً، كانت انتقائية. أنا ممتن لهذه النصوص، التي قد تكون مفيدة عند اعتمادها في القراءة المستقبلية.

Karl Barth, *Evangelical Theology: An Introduction,* 1963, trans. Grover Foley (Grand Rapids, Mich.: Eerdmans, 1979).

W. R. Bion, *Attention and Interpretation* (London: Tavistock Publications, 1970).

Martin Buber, *I and Thou*, trans. Walter Kaufmann (Edinburgh: T. & T.

Clark, 1970).

Joseph Gold, *Read for your Life* (Ontario: Fitzhenry & Whiteside, 1990).

مكتبة الفكر الجديد

Joseph Gold, *The Story Species* (Ontario: Fitzhenry & Whiteside, 2002).

Marion Milner, *A Life of One's Own*, 1934 (London: Virago, 1986).

Marion Milner, *An Experiment in Leisure*, 1937 (London: Virago, 1986).

Iris Murdoch, *Metaphysics as a Guide to Morals* (London: Chatto & Windus, 1992).

Thomas Nagel, *Mortal Questions* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979).

Robert Ornstein, *Multimind* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1986).

Catherine Pickstock, *After Writing* (Oxford: Blackwell, 1998).

Oliver Sacks, *A Leg to Stand On* (London: Picador, 1986).

Roberto Mangabeira Unger, *Passion* (New York: The Free Press, Macmillan, 1984).

A. N. Whitehead, *Process and Reality,* 1929 (New York: The Free Press, Macmillan, 1978).

مكتبة الفكر الجديد

الفهرس

-أ-

الأدب: 7، 8، 9، 14، 15، 16، 17، 20، 29، 32، 33، 34، 53، 56، 61، 62، 65، 66، 68، 78، 85، 87، 89، 97، 100، 103، 104، 111، 114، 115، 118، 124، 137، 138، 139، 145، 161، 162، 163، 165، 166، 168، 169، 176، 178، 181، 182، 184، 185، 188، 192، 193، 200، 208، 210، 212، 213، 214، 215، 221، 223، 235، 236، 238، 239، 241، 242، 243، 247، 252، 253، 254، 255، 257، 259، 260، 262، 263، 264، 267، 268، 269، 270

الاستدلال المعلن: 72

الأدب الأغسطيّ: 182

الأعمال الأدبية: 13، 19

الاشتراكيّة: 26، 52، 147، 266

المذهب التّجاري: 182

المذهب الطّبيعيّ: 52

المذهب العقليّ: 148

المذهب الماديّ: 30

-ب-

البؤرة السّاخنة: 64

البورجوازيّة: 147

بيرغسون، هنري (فيلسوف فرنسيّ): 30، 161

بيكيت، صموئيل (روائيّ وكاتب

مكتبة الفكر الجديد

مسرحيّ وناقد أدبيّ وشاعر إيرلندي): 78
بيون، ويلفرد (محلّل نفسيّ بريطانيّ): 17، 81، 235

-ت-

التّأمّل: 7، 44، 46، 53، 67، 68، 69، 83، 95، 100، 112، 116، 134، 146، 182، 213، 248، 257، 266
التّدبير الرّواقيّ: 77
تفكير مضمر: 71
تفكير معلن: 48، 71، 157

-ج-

الجملة المركّبة: 76
جونسون، صموئيل (كاتب وشاعر وفيلسوف إنجليزي): 9، 19، 76، 77، 78، 80، 82، 84، 85، 103، 108، 129، 130، 261، 262

-د-

دانيال، صموئيل (شاعر ومؤرّخ بريطانيّ): 47
دكتاتوريّة: 147
ديكنز، شارلز (روائيّ وناشط اجتماعيّ إنجليزيّ): 19، 53، 91، 92، 93، 94، 95، 181، 192، 194، 240، 247، 248، 249، 286
ديمقراطيّة: 147

-ذ-

الذاكرة: 8، 30، 56، 71، 119، 145، 153، 167، 189، 249، 253، 286

-ر-

الرّنين: 30، 71، 72، 104، 286
ريتشاردز، إيفور آرمسترونغ (ناقد أدبيّ وعالم بلاغة وأحد مؤسّسي دراسات الأدب الإنجليزيّ المعاصرة): 124، 125، 127، 133، 138، 176، 286
ريكور، بول (فيلسوف وعالم إنسانيّات فرنسيّ معاصر): 169

-ش-

شيكسبير، وليام (شاعر يصنّف أعظم كاتب في اللغة الإنجليزيّة وكاتب مسرحيّ إنجليزيّ بارز): 9، 19، 50، 51، 98، 99، 118، 132، 154، 162، 165، 185،

مكتبة الفكر الجديد

186، 187، 193، 194، 223،
224، 226، 227، 228، 230،
232، 233، 234، 239، 247

-ع-

علم البلاغة: 125، 286
علم النّحو: 7، 69، 72، 74، 75،
76، 81
علم الوجود: 114، 267

-ف-

الفكر: 7، 15، 16، 18، 27، 28،
29، 30، 31، 36، 39، 40، 41،
42، 44، 45، 46، 49، 59، 62،
63، 64، 66، 70، 71، 72، 73،
74، 75، 76، 77، 79، 83، 102،
113، 116، 121، 123، 124،
131، 134، 143، 148، 150،
152، 153، 159، 160، 169،
171، 176، 181، 182، 184،
185، 186، 187، 188، 195،
209، 216، 217، 223، 227،
228، 230، 233، 234، 235،
237، 244، 245، 246، 259،
262، 263، 265، 266، 267،
268، 270، 271

فورستر، جون (كاتب سِيَرْ ذاتيّة مرموق وناقد وكاتب مقالات ومؤرّخ بريطانيّ): 93
فيرغسون، آدم (يلسوف اسكتلندي ومؤرخ عصر التنوير الاسكتلندي): 146، 147، 148، 149، 150
فيليبس، آدم (معالج نفسيّ وكاتب مقالات بريطانيّ): 142، 143، 274

-ك-

الكتابة: 7، 8، 15، 23، 34، 36،
55، 56، 60، 68، 73، 74، 75،
78، 83، 85، 95، 97، 99، 124،
128، 129، 130، 131، 137،
145، 162، 163، 173، 174،
178، 180، 182، 188، 192،
193، 209، 212، 216، 239،
242، 243، 244، 249، 254،
260، 261، 270

كوبرنيكوس، نيكولاس (راهب وعالم رياضيّات وفيلسوف وفلكيّ وقانوني وطبيب ودبلوماسيّ بولنديّ): 217، 218، 233

مكتبة الفكر الجديد

كون، توماس صموئيل (مفكّر أميركي): 216
كووبر، وليام (شاعر ومرتّل بريطاني بين القرنين الثّامن والتّاسع عشر): 129
كوينسي، توماس دو (كاتب مقالات إنجليزيّ في القرن التّاسع عشر): 161

-م-

مالامود، برنارد (روائيّ وكاتب قصص قصيرة ومن بين أبرز الكتّاب الأميركيّين في القرن العشرين): 9، 19، 211، 246، 269
المذهب البروتستانتيّ: 219
مذهب النّفعيّة: 218
مذهب الوجوديّة: 246
الميتافيزيقا: 14، 69، 83، 114، 132، 180، 232، 266، 278

-ن-

نظريّة أرسطو: 217
نظريّة الاغتراب الإنساني: 147
نظريّة التّبلور التّعدينية: 224
نظريّة المعرفة: 113، 114، 183، 216، 218، 219
نظريّة كوبرنيكوس: 217
النّموذج الإدراكي: 216، 217، 222
النّموذج الفكريّ العلميّ: 216
نيومان، جورج هنري (يُعرف أيضاً باسم الكاردينال نيومان والطّوباوي جون هنري نيومان): 20، 69، 70، 71، 72، 73، 74، 75، 76

-هـ-

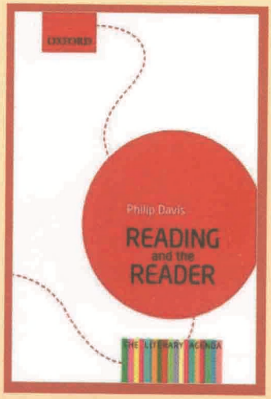
هوبان، روسيل (كاتب أميركي): 62، 171، 203

-ي-

اليأس: 36، 37، 142، 226، 246

مكتبة الفكر الجديد

القراءة والقارئ
صور في البلاغة الأدبية



- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم

مكتبة الفكر الجديد
04-06-2017

المنظمة العربية للترجمة

يقدّم كتاب **القراءة والقارئ** حجة دفاع عن قراءة الكتب الأدبيّة الرّزينة. إذ يوفر الأدب أرضية قابضة لإستكشاف الوجود الإنسانيّ. فيبتدع نُزلاً يُتاح فيه الإستفادة من تجربة الفرد لا تجرّع مرارتها فحسب؛ والتّدبّر بأفكار هي ربّما غير مسلّم بها غالباً أو ملاحظ شذوذها؛ وتشييد مكان للتّأمّل الوجدانيّ يتوسّط الدّين والعلمانيّة. فتمسي القراءة ضرباً من ضروب التّرحال، بين أطناب العصور والأمصار وشتّى الأذهان، العائد على القارئ ببدائل عن أيّما نظرة تقليديّة للعالم.

في حقبة من عمر الزّمن، فيها الفنون والإنسانيّات عرضة لشيء من التّهديد، يصبو كتاب **القراءة والقارئ** في آن إلى تضييق ما بين نمط تفكير الكتّاب والقرّاء من هوّة وجلب التّفكير الأدبيّ إلى تفكير العالم المعتاد.

- **فيليب دايفيس**: أستاذ في الأدب الإنجليزي ومدير مركز البحوث في القراءة، والمعلومات والنّظم الألسنيّة (The Center of Research in Reading, Information and Linguistic Systems) (CRILS) في جامعة ليفربول.

- **زينة الطفيلي**: مترجمة وباحثة في الجامعة اللبنانية. لها العديد من الترجمات والنشاطات منها: **الترجمة بين التعليم والسوق العمل وواقع الترجمة إلى العربية**.

ISBN 978-614-434-086-8
9 786144 340868

الثمن: 16 دولاراً
أو ما يعادلها